


دراسات في الحالة الإسلامية (٥)




# صورة الإسلاميين على الشاشة

أحمد سالم

nama-center.com

# صورة الإسلاميين
# على الشاشة

«الأفلام أجنحة من حديد» فرانز كافكا.

«كطريقة للدعاية السياسيَّة، وكقناة لنقل الفكر والرأي = نجد أن الأفلام لا يجاريها أيُّ شكل آخر من أشكال الاتصال» أدولف زوكور.

«إنَّ الأفلام تكذب، لطالما كذبت» روبرت فيسك.

«إذا لم تطوروا لديكم المقدرة التحليلية؛ لقراءة ما بين السطور فيما يبثونه = فإنني أحذركم مجدداً: إنهم سوف يبنون أفران غاز، وقبل أن تستيقظوا، سوف يضعونكم فيها» مالكوم إكس.



دراسات في الحالة الإسلامية (٥)

# صورة الإسلاميين على الشاشة

أحمد سالم



**صورة الإسلاميين على الشاشة**

**أحمد سالم**



**الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠١٤**

**«الآراء التي يتضمنها هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر مركز نماء»**

مركز نماء للبحوث والدراسات
Nama for Research and Studies Center

**بيروت - لبنان**

هاتف: ٢٤٧٩٤٧ (٧١-٩٦١)

**المملكة العربية السعودية - الرياض**

هاتف: ٩٦٦٥٤٥٠٣٣٣٧٦

فاكس: ٩٦٦١١٤٧٠٩١٨٩

ص ب: ٢٣٠٨٢٥ الرياض ١١٣٢١

E-mail: info@nama-center.com

**الفهرسة أثناء النشر - إعداد مركز نماء للبحوث والدراسات**

سالم، أحمد

فلسفة الاجتماع، دراسة تأصيلية في الموازنة بين حتمية الاختلاف وضرورة الاجتماع/ أحمد سالم

**٣٠٤ص؛ ١٧ × ٢٤ سم. (دراسات في الحالة الإسلامية؛٥)**

**ببليوغرافية: ٣٠٢: ٣٠٤**

**١. الإسلاميون. ٢. السينما. أ. العنوان. ب. السلسلة.**

ISBN 978-614-431-862-1

# المحتويات

| الموضوع | الصفحة |
| --- | --- |

# مقدمة

**بِسْمِ اللهِ الرَّحْمـٰنِ الرَّحِيم**
**الحمدُ للهِ، والصلاةُ والسلامُ على رسولِ اللهِ،**
**وعلى آلِهِ وصحبِهِ ومَنْ والاهُ، وبعدُ..**

## (١)

الصراع بين الإسلام وبين الغرب صراعٌ قديمٌ ربما قِدَم الإسلام نفسه، منذ وطئت جيوش المسلمين المستعمرات الرومية في الشرق، وحتى الآن، مروراً بفتح الأندلس والحملات الصليبية والسطوة العثمانية ثم الهجمة الاستعمارية على ديار المسلمين والتي خلَّفت وراءها نُظُماً في الحكم والإدارة خاضعةً لنظام عالمي بَدَا في أحيان كثيرة حريصاً على ألا يستعيد هذا المارد القديم قوته.

هذه الهجمة الاستعمارية والتي تحمل إلى جوار المدافع مفاهيم الحداثة وأفكارها ومنتجاتها =[١] ولَّدت شرخاً جديداً في الحالة الإسلامية؛ إذ سار بعض المسلمين نحو الأفكار والقيم الحداثية سير الحاثِّ المستبشر، واستقبل هذا النوع تقليمَ الأظافر الذي أراد الغربُ أن يمارسه مع الإسلام استقبال من يريد الشفاء من ضُرِّ مَسَّه، وحمل هذا النوع على عاتقه عبء نشر المنظومة الغربية التي تريد صبغ ديار المسلمين بصبغة التبعية الثقافيَّة، بصورة تنزع عن الإسلام تلك المقوِّمات والأسس والمفاهيم التي يرى الغربُ بقاءها وبقاء المسلمين متمسكين بها كفيلاً بإعادة الصراع جذعاً مرة أخرى، بل وتغيير دفة الغلبة فيه.

وتزامن صعود هذا الحامل الثقافي للتصور الغربي مع صعود الحامل السياسي له في صورة الحكومات التي خلَّفها الاستعمارُ وراءه، بعد عملية تقسيم قد تكون عشوائيةً في تفاصيلها إلا أنها تقصد إلى تقطيع أوصال المشرق العربي والإسلامي بصورةٍ تستهلكه تماماً، وتعوقه عن أيَّة فرصة للعودة قوياً قادراً على الصراع مؤهلاً للدفع والغلبة[٢].

---

(١) هذا الرمز الرياضي (=) أستعمله بمثابة علامة ترقيم بين الشرط وجوابه، وبين المبتدأ والخبر (وما في معناهما) إذا طال الفصل بينهما.

(٢) انظر: «سلام ما بعده سلام: ولادة الشرق الأوسط»، دافيد فرومكين، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

وكان لا بد لهذا الفعل برأسه الغربي وجناحيه الثقافي والسياسي المسلَمَين = من رد فعل حمل على عاتقه مسؤولية الحفاظ على الصورة التي يراها أصيلةً للإسلام، ويراها منظومةً مُتفرِّدةً من الأفكار والقيم لا يمكن ولا يجوز إحلال القيم الغربية محلها، وأن بقاء هذه المنظومة فيه بقاء الإسلام نفسه، وقدرته على استعادة مكانته كقوة ثقافية وحضارية وسياسيَّة.

وهذه الرؤية الإجمالية لا تمنع وقوع الاختلاف بين أطياف هذا التيار ـ الذي اصطُلح على تسميته بالإسلاميين ـ في بعض القضايا؛ مثل: مساحة القبول والاشتراك الممكنة مع الأفكار الغربية، ومثل وسائل مواجهة المنظومة الغربية، وآليَّات الحوار أو حتى الصراع معها سواء في صورتها الغربية، أو في صورتها الناطقة بالعربية على يد العلمانية الثقافيَّة والسياسيَّة.

وهذا الصراع والاصطدام الذي زادت درجات اشتعاله في النصف قرن الأخير = قد تزامن مع تطور كبير وملحوظ في الوسائل الإعلامية، والآليات التواصلية، حتى أنها صارت أحدَ أهمِّ أدوات القوة ووسائل الصراع في السياسة والحرب والاقتصاد، وكل ما هو ثقافي واجتماعي؛ مما وَلَّد حاجةً ماسَّةً لتحليل هذه الوسائل وكيف يتم توظيفها في هذا الصراع.

**والأطروحة التي يتبناها هذا الكتاب**: هي أن نفس ما قاله إدوارد سعيد[(١)]. عن تغطية الإسلام في وسائل الإعلام الغربية، وأنها كانت تغطية تشويه وتمويه، ولم تكن في كثير من الأحيان تغطيةً أمينةً معرفياً = ينطبق بالدرجة نفسها وربما أكثر على تغطية الإسلاميين؛ فإن تغطية الإسلاميين سواء في وسائل الإعلام الغربية أو في وسائل الإعلام العربية لم تكن في كثير من الأحيان أيضاً تغطية أمينة، وإنما كانت تغطية تمويه وتشويه.

وأن أهم أداة تشويه استعملتها وسائل الإعلام هذه كانت التنميط؛ أي: صناعة صورة نمطية قد تكون موجودةً بالفعل، أو لا تكون، لكنها على كل حال لا يمكن أن تكون نمطاً سائداً مُسيطِراً، بحيث يُكوِّن صورةً ذهنيةً يتم استدعاؤها بمجرد ذكر مصطلح الإسلاميين، وحاصل هذا التشويه والاختزال هو ما يعبر عنه إدغار موران بقوله: «**ما شاع استعماله في وسائل الإعلام الغربية = يختزل كل إسلامي في إسلاموي**

---

(١) **إدوارد وديع سعيد**: ناقد أدبي فلسطيني يحمل الجنسية الأمريكية. كان أستاذاً جامعيا للغة الإنكليزية والأدب المقارن في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة الأمريكية، ومن الشخصيات المؤسسة لدراسات ما بعد الكولونيالية، ومن كتبه الأساسية: الاستشراق.

**(إسلامي متطرف)، وكل إسلاموي في إرهابي محتمل»[1].**

وأن العامل الأساسي والدافع الرئيس خلف عملية التغطية التشويهية = هو عدم قابلية الإسلاميين ولو بدرجة ما للاستسلام للهيمنة الحداثية والسياسية الغربية، وليس الخصم لهم هم الإسلاميون من أصحاب الممارسات القتالية فحسب؛ فلو كانوا هم الخصم الحقيقي للغرب وحدهم = لما احتاجوا لتشويههم فالوعي العام الغربي يعدهم إرهابيين حتى أكثر نقاد السياسة الغربية ضراوة يعدهم إرهابيين، وبالمنطق البسيط: لا معنى لمحاولة الاختزال والتشويه هذه معهم.

**وإنما الخصم الحقيقي هنا هم الإسلاميون بمختلف أطيافهم التي ترفض العلمانية ومنظومة القيم الحداثية المرتبطة بها[2] والمؤسسة على نزع المقدس الديني المتعالي عن أن تكون له سلطة حاكمة على التصرفات الإنسانية؛ فهذا التيار المتبني لذلك الرفض هو بمختلف أطيافه وبمجرد هذا الرفض = خصم لهم سواء من تبنى الخط القتالي أو من لم يفعل، وسواء كان تبني الخط القتالي مشروعاً أو غير مشروع، خاصة عندما يجتمع رفض قيم الحداثة العلمانية مع رفض التبعية والهيمنة أو على الأقل عدم إبداء المرونة اللازمة تجاه مقتضياتهما، فأصولي غير حداثي ولكن تابع؟ ربما، أما أصولي غير حداثي وغير تابع أو على الأقل: ليس تابعاً بالقدر الكافي = فمستحيل.**

بمعنى: أنَّ الإسلاميين أطياف واسعة، مختلفون في التوجهات وفي الوسائل وفي تفاصيل المنظور القِيمي، وهم لا يكادون يتفقون على أصل يميزهم عن غيرهم إلَّا أصل استحضار مرجعية الوحي الثقافيَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة، ورفضهم للإقصاء العلماني الذي يحصر الدين في المرجعية الفردية، أو يستحضره اجتماعياً وسياسيا كمُكوِّنٍ ثقافي فقط، وليس كمرجعية مُقدَّسة مُلزِمة.

ثم هم يختلفون بعد ذلك في تفاصيل هذا الوحي ومساحات الإلزام فيه ووسائل تطبيق هذا الإلزام ومدى مرونته، ويختلفون أيضاً في منهج التعامل مع التيارات والطوائف والثقافات المخالفة لهم، كل ذلك يمنع وبشدة تنميطهم في صورة محدودة، وكما أن تصويرهم نفسه لا يكتفي باختزالهم كتيارات في صور محدودة، وإنما حتى

(١) **إدغار موران، «هل نسير إلى الهاوية؟»، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠١٢م)، (ص/ ١١٠).**

(٢) ولا أريد هنا الدخول في جدلية أية حداثة وأي إسلام، والتي تحاول إيجاد نموذج إسلامي حداثي وعلمانية إسلامية؛ لأن هذه الأطروحات مهما حاولت = فلا بد أن تعود لمركز الحداثة العلمانية الذي لا يمكنها التخلي عنه وهو: نزع المقدس الديني المتعالي عن أن يكون مرجعية متجاوزة حاكمة للفعل الإنساني في المجال السياسي والاجتماعي والاقتصادي والقانوني والثقافي.

عندما يتم تصوير تيارٍ منها لا يتم تصويره بأمانة، بل يَبقى التشويه والاختزال حتى عند اختيار تيار معين لتصويره، رغم أنَّ هذه الفروقَ والتبايناتِ بين التيارات واضحةٌ جداً، ورغم أنَّ أدبيات كل تيار واضحةٌ أيضاً في شرح أفكاره، كل ذلك واضح جداً في أدبياتهم بحيث يشعر المتأمل بريبة شديدة في أغراض محاولات التنميط والتشويه والاختزال هذه، وهي الريبة التي تقدم أطروحتنا نموذجاً لتفسيرها: **أن الصراع في الحقيقة إنما هو بين منظومة القيم الحداثية الغربية، والمكونات الصلبة الرافضة لها أعني: الإسلاميين، خاصة مع وجود هؤلاء الإسلاميين في مناطق المصالح الاقتصادية والجيو استراتيجية**[1].

وأن الإدانة الغربية هي لنفس الرفض والاحتجاج والصلابة القيمية بمختلف تمظهراتها، وليست الإدانة قاصرة على مسار من مساراتها يتبنى العنف وينفذ بعض التصرفات القتالية غير المنضبطة[2] ولا الإدانة للتطرف لمجرد كونه ذريعة للعنف، كل

---

(١) لا بد حين بحث الموقف الغربي من الإسلاميين من الانتباه إلى الوجود الأساسي للعامل المصلحي السياسي والاقتصادي والجيو استراتيجي وقضية مدى قابلية الإسلاميين للتبعية الكاملة؛ فإن بحث الموقف الغربي من الإسلاميين من الزاوية الثقافية الدينية المتعلقة بقضية الحداثة ومرتكزاتها العلمانية وحدها = سيؤدي بنا للوقوع في فخ التفسيرات الواحدية أو المبالغة في تقدير العوامل الثقافية والحضارية والدينية في هذه الصراعات وإهمال العوامل الأخرى المؤثرة بصفة أساسية، وأنا هنا لم أسق قضية الموقف من الحداثة كسبب واحدي للصراع، وإنما ركزت هنا على الموقف من الحداثة كنموذج تفسيري للرفض الغربي لمعظم أطياف الإسلاميين وحرصه على تشويههم ولو بدرجات متفاوتة، خاصة من لا تتسارع عجلة تحديثهم أو من يترددون في القيام باستحقاقات التبعية، وليس معهم القوة وليس هناك توازنات المصالح التي تجبر الغرب على الإغضاء عن نقص حداثتهم أو نقص تبعيتهم، إهمال العوامل الاقتصادية والجيو استراتيجية يقع فيه الإسلاميون، وإهمال العوامل الثقافية والدينية يقع فيه غير الإسلاميين، وهي الفكرة التي ارتكز عليها أحد الأفلام الأمريكية وهو فيلم: syriana.

**باختصار: هل الغرب يدخل في صراع مع الإسلاميين لأنهم أصوليين غير حداثيين، أم لأنهم غير تابعين وغير قابلين للهيمنة ويعارضون مصالحة السياسية والاقتصادية بدرجة ما؟**

أقول: المسألتان متشابكتان، لا يمكن القول بأنه يدخل في صراع معهم لأجل عدم حداثتهم فحسب؛ فأمريكا دخلت صراعاً مع حكومات حداثية؛ لأنها عارضت مصالحه، ولا يمكن القول بأنهم لو ظلوا أصوليين ولكن تابعين سيقبل منهم أصوليتهم، هذا ليس دقيقاً ولا يوجد مثال متحقق لأصوليين ظلوا أصوليين مع قبول مرن للتبعية والهيمنة.

(٢) وهي التصرفات التي ستجد أننا ندينها هنا بوضوح وبإجمال طبعاً؛ لأنه ليس موضوع الكتاب؛ وإنما اضطرنا للإدانة المجملة هنا أهمية بيان القدر الذي ليس تشويهاً في الصورة، وتمييزه عما يزيد عليه، وهذا القدر الذي قد نشترك فيه مع صانع الصورة هو أصل الإدانة لهذه الأفعال غير المنضبطة شرعاً؛ لاشتمالها على العنف (حيث استعملت هذا اللفظ بمعنى الذم فالمراد به البغي المحرم) ولاشتمالها على الاعتداء على من لا يجوز الاعتداء عليه وفق الأسس الشرعية، وإدانتنا تختلف في منطلقاتها القيمية عن الإدانة الغربية. وهذا الاختلاف في الأصل القيمي يؤدي للاشتراك في تخطئة بعض ممارسات هذه التيارات لكن مع اختلاف في درجة تجريم الفعل وموضعه بالضبط في سلم الأخطاء، ويؤدي لنظر أوسع في درجة خطأ الفاعل ومساحات التأويل والدوافع عنده، كما أنه يؤدي للنظر في كل واقعة على حدة وإعطائها حكمها المركب الذي تستحقه بعيداً عن الأحكام التعميمية أو المختزلة أو الخلط بين المشروع وغير المشروع. وهذا كله يختلف في طبيعته عن =

هذه مجرد حواشي على مركز الصراع والإدانة الغربية، الإدانة في جوهرها الأساسي هي لمنظومة ترفض الحداثة وأصولها الأساسية التي تحققت بها غربياً.

**حقيقة الأمر أن**: «القوة العالمية **أصولية** بقدر الأرثوذكسية الدينية، كل الصور المختلفة والخصوصيات = هرطقات، وبهذه الصفة **فهي مكرسة إما للدخول راضية أو مرغمة في النظام العالمي، وإما للتلاشي**، ومهمة الغرب هي إخضاع الثقافات المتعددة بكل الوسائل لقانون التعادل الضاري، إن ثقافة أضاعت قيمها لا تستطيع إلا أن تنتقم من قيم الثقافات الأخرى، وحتى الحروب ـ كذلك حرب أفغانستان ـ تهدف أولاً فيما وراء الاستراتيجيات السياسية أو الاقتصادية، إلى تطبيع الوحشية، وعلى إرغام الأراضي كلها على الخضوع. **الهدف هو تقليص كل منطقة عاصية**، واستعمار واستخدام كل الفضاءات البكر، سواء في الفضاء الجغرافي أو العالم الذهني... **بالنسبة لنظام كهذا، كل شكل عاصٍ هو بالقوة إرهابي**... لا مجال لأن يُمكن للحداثة أن تُنكَر في تطلعها العام، أن لا تَظهر بوصفها بداهة الخير والمثل الأعلى الطبيعي للنوع، **وأن توضع موضع شك كل عمومية عاداتنا وقيمنا**، حتى ولو كان ذلك من قِبل بعض العقول التي سرعان ما توصف على أنها متعصبة = أمر إجرامي في نظر الفكر الوحيد والأفق الإجماعي للغرب»[1].

---

= الإدانة الغربية. التي توشك أن تكون لكل صور الجهاد حتى الشرعي منها؛ فالجهاد في مفهومهم الحداثي على حد قول كريس براون: «كفاح روحي وليس مادي». وهذا التعريف بلا شك تعريف انتقائي، كما أن الإدانة الغربية للاعتداء غير المشروع هي إدانة انتقائية لا يمكن التفريق بين صورها على أساس القيم الغربية نفسها، بل هي إدانة تستعمل وقت اللزوم فلا يدخل تحت إدانتهم حربهم العادلة التي يقتل فيها أبرياء المدنيين وتنتهك أعراض نسائهم، ولا يدخل تحت هذه الإدانة بلا شك الجهاد الشرعي الإسلامي حينما يكون منهكاً للاتحاد السوفيتي، بل ساعتها تكتب الأشعار وتصنع الأفلام في تمجيد المجاهدين!

وهذه النظرة التركيبية التي لا تتورط في الإدانة من على منصة المنطلقات القيمية الغربية = تحرص أيضاً بإشارتها هذه على الحث على عدم التورط في المساكتات النقدية، وثقل اللسان الذي يصيب بعض التيارات الإسلامية في مواجهة أخطاء التيارات القتالية؛ إما لانهزام نفسي، وإما خشية التماهي مع السلطة، وإما بسبب الظن بأن إمكان وجود التأويل يمنع من التخطئة والتجريم. وكل ذلك زغل نقدي عاقبته وبيلة ولابد من التخلص منه؛ فإن الدين النصيحة، وتلك المساكتات لا تأتي بخير.

(١) جان بودريار، «روح الإرهاب»، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٠م)، (ص/٧٥ ـ ٧٨)، باختصار.

## (٢)

**«تملك السينما قدرةً خارقةً على الإقناع؛ فاحتواء الفيلم: الصوت، والموسيقى، والصور المتحركة، في شكلٍ فريدٍ من نوعه = يجمع ما بين الراديو والفن والموسيقى والمسرح. وأتوقع على مر السنين، أن تصبح السينما الوسيلةَ الوحيدةَ التي يمكن أن نستعين بها للتأثير في العالم»**[١].

هذا نصٌّ مُهمٌّ من أحد أكثر الصحافيين وعياً بالعلاقة بين السياسة وبين وسائل الإعلام؛ فالحقيقة أن الأفلام هي من أشد وأعظم ناقلات الأيديولوجيا تأثيراً في الشعوب والمركز الصلب لهذا التأثير هو الأيديولوجيا التي يتم تحميلها للأفلام بتأثير سلطات سياسية أو اقتصادية أو ثقافية؛ **«فالسينما والفن فرعان للأيديولوجيا، ولا يمكن لأحد أن يهرب إلى أي مكان؛ فالجميع مثل قطع في لعبة الصور المبعثرة، كل لديه المكان المخصص له؛ فالسينما بكل وضوح تنتج واقعاً، وهكذا تتكلم الأيديولوجيا»**[٢].

والمعنى الكامن هاهنا هو الذي دفعني للقيام بهذا البحث، الذي أحاول فيه استكشاف الصورة السينمائيَّة، وكيف يتم توظيفها في خدمة الأيديولوجيا، وبالتحديد من خلال مدخل: **الإسلاميين**، وكيف تصورهم الشاشة السينمائيَّة في الغرب والعالم العربي، وإلى أي حد كانت تغطيةُ الإسلاميين من خلال الأعمال السينمائيَّة تغطيةً أمينةً في الرصد، نزيهةً في القصد، وإلى أي مدى تدخلت فيها أهواءُ صانعيها، ومصالحُ السلطات التي تقف خلف صانعيها، أو على الأقل السلطات التي تملك القدرة على التأثير على أولئك الصانعين.

والوعي بوسائل وطرائق التغطية، خاصَّة ما كان منها تشويهياً، أو مختزِلاً، أو غيرَ أمينٍ، أو غيرَ نزيه = هو من الأدوات المهمة التي تعين على صناعة الأفكار، وبذل الجهد، وابتكار الوسائل، وتكوين حالة القدرة والفاعلية في مواجهة هذا التشويه.

إنَّه شيء أشبه بمعرفة المرض، وموطنه الأصلي، وأعراضه، ودرجة قوته، والفيروسات المسبِّبة له، كل ذلك مما يعين على مواجهته وعلاجه.

إنَّ الخطر الحقيقي كما نبَّهنا أكثر من مرة هو في الجُدُر العازلة، التي تُضرب بين أي تيار ثقافي اجتماعي إصلاحي وبين المجتمعات، وإنَّ التشويه الإعلامي وتزييف الوعي، وتزوير الواقع، وصناعة الصور غير الأمينة وغير النزيهة عن جماعة من

---

(١) روبرت فيسك، «زمن المحارب»، (بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ٢٠١٠م)، (ص/ ١٧١).

(٢) جان لوك كوملي، وجان ناربوني، «السينما/الأيديولوجيا/النقد»، ضمن: بيل نيكولز، «أفلام ومناهج»، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٥م)، (١/ ٥٣).

الناس = هو من أكبر وأعظم الجُدُر الفاصلة التي تُفسد ما بينهم وبين المجتمعات، وتقطع التواصل، وتسدُّ منافذ البلاغ.

والإدراك الإجمالي لوقوع التشويه لا يكفي هاهنا، فإنه يشبه أن تدرك إدراكاً إجمالياً أنَّ هناك خطراً، هل يغني هذا عنك شيئاً، حتى تعرفَ طبيعته، وقوته، ومداه، ومن أين يمكن أن يتسرَّب إليك، وأي زِيٍّ سيرتدي حال تسربه هذا؟

**إنَّ الوعي بذلك كله:** طرائقه، وسبله، وأنماطه، ولغته، ورموزه، وإشاراته، وعلاماته، ومقولاته الأساسيَّة التي يتم صياغتها في شكلها الإعلامي والسينمائي = هو أول ضربة مِعْول تدقُّ في أعناق هذه الجُدُر[1].

## (٣)

يستعمل البحث هنا المنهج الوصفي، ويُوظِّف أدوات البحث السيميولوجي وتحليل الخطاب من أجل تفكيك بنية النصوص إلى أجزاء، وإعادة ربطها؛ للخروج بدلالة للنص، الذي هو هنا: الفيلم.

ولا بد هنا من توضيح مهم، وهو: أنِّي مزجت استخراج الدلالات هنا ببنية أوسع من مجرد تحليل دلالات الأفلام، ولم ألتزم بتقنيات هذا التحليل المكملة لعملية استخراج الدلالات؛ مثل: رصد اللقطات، وعددها، وزوايا الكاميرا ودلالتها أو التحليل عن طريق رصد رقمي للمشاهد في تعاقبها وترتيبها، ونحو ذلك، وإنما اكتفيت بالإشارة للمهم من هذا؛ لأني أردتُ أنْ أصوغ في تحليلي رؤيةً فكريةً تَكون فيها الأفلامُ مجرد مثال تظهر فيه إشكاليات نمط من الطرح الفكري والثقافي الذي يتعلق بالإسلاميين.

وقد اخترتُ هاهنا في هذا البحث عينةً محدودةً من الأفلام؛ لأنَّ نمط هذا البحث ليس هو نمط بحوث تحليل المضمون والمحتوى، والتي تهتم بالجداول الإحصائية والتقديرات الكمية التي تحاول إضفاء نوع من العلمية بمعناها الأمبريقي على البحوث الإعلامية، وإنما نمط بحثنا أقرب لبحوث تحليل الخطاب وسيميولوجيا الصورة والتي لا يشترط لها شروط بحوث تحليل المحتوى من حيث حجم العينة وطبيعتها.

**لكن السؤال المهم الذي يمكن أن يُثار هنا:** كيف يرُد بحثُنا إذن على تهمة الاختزال إذا وُجِّهت له كما وَجهها هو هنا في سياق خطابه كثيراً؟

---

(١) خاصة وكاتب هذه السطور لا يتبنى فكرة تقديم البديل الإعلامي في صورته الدرامية؛ لأسباب كثيرة ليس هذا مجال بسطها، وبالتالي: فالمهمة الأساسية تجاه هذه التغطية المشوهة: هي تقديم الوعي النقدي لها، وتقديم الوعي البناء عبر الاندماج في المجتمعات بنشر الخير والحق دون جدر عازلة ولا شروط أيديولوجية.

**كيف يَرُد إذا قيل له:** إنَّ صورة الشاشة السينمائيَّة في بحثك وتغطية هذا اللون من الممارسة الإعلامية = لم يكن أميناً، وإنَّ هناك أنماطاً أخرى من الأفلام ربما نجت من التهم التي توجهها في بحثك للتغطية السينمائيَّة للإسلاميين؟

**والجواب بسيط وواضح ومنطقي إلى حد كبير ـ فيما أظن ـ وهو:**

إن كتابنا رغم ارتكازه على تحليل مجموعة أفلام محدودة؛ إلا أنه يدفع هذا الاعتراض بجواب مُركَّب من جزئين متلازمين:

**الأول:** أن الكتاب اعتنى باختيار عينة مُمثِّلة إلى حد كبير جداً، من حيث شهرة هذه الأفلام وتداولها الجماهيري، وهذا معيار مهم جداً لتحديد أي الأفلام بالضبط الذي يؤثر في تشكيل الصورة، ووعي الجماهير بما يتم تغطيته.

وأيضاً من حيث اختياره لأفلام تقف وراءها مؤسساتٌ إعلامية ضخمة ومشهورة، وحظيت بدعاية وتمويل هائلين، وهو معيار مهم جداً لتحديد علاقة هذه الأفلام بالسلطات السياسيَّة والإعلامية، ومدى تمثيلها لرؤاها بدرجة ما.

هذان المعياران ببساطة يؤديان بنا إلى حالة شديدة الشبه بمن يختار قناتي «CNN» و«الجزيرة» لتحليل نمط في الخطاب الإعلامي سائد ومُسيطِر ومؤثر جماهيرياً = هل يمكن تهمته بالاختزال؟

الثاني: أنَّ الكتاب حافل في تضاعيف تحليله بذكر الاستثناءات، سواء كانت استثناءات ترفض تنميط المتلقِّين كأنما هذه الأفلام تصنعهم بلا أدنى قابلية يقظة ووعي مستثناة، أو كانت هذه الاستثناءات في ذكرنا لأفلام تعكس وجهات نظر مخالفة للأفلام التي تم تحليلها.

والحقيقة أنَّ درجة الوعي بأهمية الاستثناء الموجودة في هذا البحث، لو أنها توفرت في الأفلام محل التحليل = ربما لم أكن لأصفها بعدم الأمانة في التغطية من هذه الناحية، وإن كانت عدم الأمانة كما نرصدها في كتابنا لها جهات أخرى تتحقَّق فيها، وليست قاصرةً على مجرد التعميم أو الاختزال غير الصادقَيْن.

ورغم ذلك فيبقى هذا عملٌ بَشريٌّ، وهو ينتمي إلى لون من ألوان البحث العلمي تشيع فيه الذاتية إلى حدٍّ كبير، ولا يمكن الزعم أبداً في هذا النوع من الدراسات بالذات أنها قادرة على التخلّص من الذاتية ولو بدرجة ما، وغاية ما يحاوله الباحث هاهنا أن يكون واعياً بخطورة الهوى والتحيُّز غير المعرفي، ساعياً بصورة دائمة إلى تخليص نفسه من كل ذلك ما استطاع.

وبعد..

**فأنا هنا أطرح على القارئ كيف شاهدتُ الأفلام وكيف فهمتُها، ولو لم أخرج من هذا إلا بأن أُحفزَه ليُخالفني الرأي = لكان هذا كافياً بالنسبة لي إلى حدٍّ كبير.**

فيكفيني فقط أنْ يتفقَ القارئ معي في أنَّ هذه الأفلام ليست مُجرد أفلام!

**(٤)**

**قمتُ بترتيب فصول هذا البحث على النحو التالي:**

**تعرضت في الفصل الأول**: التغطية الفعل والفاعل والمفعول، إلى المقصود بتغطية الإسلاميين، ثم استعرضت السياق التاريخي الذي أدى لتوليد دوافع ومبررات تغطية الإسلاميين من حيث هم مكون أكثر خصوصية وأكثر حاجة للتغطية وذلك من خلال لحظة التحول في استراتيجيات العلاقات الدولية بعد انتهاء الحرب الباردة، ثم من خلال أحداث سبتمبر والنقلة التي أحدثتها في العلاقة بين الغرب وبين الإسلاميين، ثم انتقلت بعد ذلك لتعريف الإسلاميين وبيان أنهم محور الصراع الحقيقي مع الغرب.

**ثم انتقلت في الفصل الثاني** لبحث قضية الإعلام ودوره في صناعة الصور النمطية ومفهوم الصورة النمطية وطريقة اشتغال وسائل الإعلام على صناعتها، ثم علاقة السلطات السياسية وباقي العوامل المؤثرة في صياغة التوجهات الإعلامية من أجل صناعة الصورة، ثم انتقلت لبيان خصوصية السينما كوسيلة من الوسائل الإعلامية الفعالة في صناعة الصور والقيام بفعل التغطية، وبينت المناهج الممكن استعمالها لقراءة الرسائل المستترة في الفيلم السينمائي.

**انتقلت بعد ذلك في الفصل الثالث** للكلام عن السينما الأمريكية وعلاقة هوليوود بالسياسات الأمريكية ووظيفتها في تغطية الإسلاميين، وصورة الإسلاميين على شاشة السينما الأمريكية، وذلك من خلال الاشتغال على تحليل ثلاثة أفلام أمريكية رئيسة، ثم عقدتُ فصلاً للكلام عن الأفلام التي توجه نقداً للسياسات الأمريكية.

**ثم انتقلت للفصل الرابع** والمتعلق بصورة الإسلاميين على الشاشة المصرية واستعرضت فيه فيلمين رئيسين.

ومعنى وصف الأفلام هنا وفي الفصل السابق بالرئيسة = أن هناك أعمال فنية أخرى ترد في أثناء التحليل على سبيل الدعم للأفكار المذكورة وإن لم أشتغل بتحليلها بصورة مستقلة.

**وقد ختمت الكتاب بفصل: اللبن المغشوش؛ وهو محاولة لكشف نموذج المسلم المرضي عنه عند صانعي الصورة.**

**(٥)**

تبقى إشارة لا بد منها هاهنا للدراسات السابقة، والحقيقة إن الدراسات السابقة كلها تتعلق بصورة العرب والمسلمين، ولم تبحث الموضوع من زاوية صورة الإسلاميين، وصلة الخطاب السينمائي حولها بالأيديولوجيا الخاصة بالصراع المتعلق بالإسلاميين كرأس حربة فكرية وسياسية وعسكرية أحياناً.

ومع ذلك فلا بد من الإشارة هاهنا لعدة دراسات أفدتُ منها:

**الأولى: دراسة تحت عنوان: «العرب في أفلام الغرب قبل وبعد أحداث ١١ سبتمبر: دراسة تحليلية»**، للدكتورة أماني عبد الرؤوف، والمنشورة ضمن أعمال مؤتمر: العلاقة مع الغرب من منظور الدراسات الإنسانية، نشر: دار عالم الكتب الحديث بعمان.

**الثانية: دراسة تحت عنوان: «صورة المسلم في وسائل الإعلام الأمريكية: دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام السينمائية»**، لرضوان بلخيري عضو هيئة التدريس بقسم العلوم الإنسانية وأستاذ الإعلام والاتصال بجامعة تبسة بالجزائر، ودراسته نشرت بالعدد (٤٠٧) من مجلة المستقبل العربي.

**الثالثة: البعد العقدي في السينما المصرية**، وهو بحث منشور بمجلة كلية دار العلوم، للدكتور فهد السنيدي، وقد حصلت عليه من المؤلف مباشرة، الذي تكرم بإرساله لبريدي بمجرد طلبي، وقد تناول بحثه من خلال تحليل نصوص سيناريوهات خمسة أفلام مصرية في الفترة من ٢٠٠٥ ـ ٢٠٠٩م.

**الرابعة: ضريبة هوليوود**، للأستاذ أحمد دعدوش، نشر دار الفكر بدمشق، وهو بحث مهم من نفس زاوية العرب والمسلمين، مع تسليطه الضوء بقوة على العرب والمسلمين العاملين في هوليوود، والضريبة التي يدفعها كل واحد منهم؛ كي يُسمح له بالمشاركة في أعمال هوليوود.

**الخامسة: الرسائل السياسية لهوليوود: تفكيك الفيلم الأمريكي**، للدكتور إبراهيم علوش، نشر دار كنعان بدمشق، وهو كتاب جيد يستعرض عدداً كبيراً من الأفلام الأمريكية والرسائل السياسية المستترة فيها سواء تعلق بالعرب والمسلمين وصورتهم أم بمواضيع أخرى.

**السادسة**: مجموعة أبحاث نشرتها دار مدارك في كتاب بعنوان: «الإرهاب والسينما: جدلية العلاقة وإمكانات التوظيف»، والأبحاث التي فيها لا تتعرض للأفلام بالتحليل إلا نادراً وبعبارات موجزة عامة.

**السابعة: دراسة بعنوان: عداء السامية الجديد: صورة العرب السلبية في أفلام هوليوود وتأثيرها في الرأي العام والسياسات**، وقد نشرت ضمن كتاب جماعي صدر عن مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، عنوانه: الإعلام العربي في عصر المعلومات.

**وكاتب هذا البحث هو الخبير المهم في هذا النوع من الدراسات، الدكتور جاك شاهين، والبحث خلاصة مركزة لأفكاره واستنتاجاته ومستخلصاته من الأفلام السينمائية في تغطيتها للعرب والمسلمين.**

وجاك شاهين أمريكي ذو جذور عربية، ولد في بنسلفانيا بالولايات المتحدة، وهو دكتور الاتصال الجماهيري بجامعة إليونز إدواردزفيل الجنوبية Southern Illinois University Edwardsville، والمستشار السابق لقناة سي بي اس الإخبارية CBS News لعلاقات الشرق الأوسط، وهو أيضاً باحث ومحاضر إناسي معروف. فله أكثر من ١٠٠٠ محاضرة في جامعات مختلفة مثل: أوكسفورد، هارفارد، وأيضاً في البيت الأبيض وفي مركز كارنيجي للسلام الدولي، كما حاضر أيضاً في العديد من عواصم العالم مثلاً: لندن، باريس، براغ، نيوديلهي والقاهرة. وعمل أيضاً مستشاراً للأمم المتحدة ولمفوضية لوس أنجليس للعلاقات الإنسانية وبقطاع الحقوق المدنية بنيويورك، وساهم أيضاً في تنظيم العديد من السمينارات في الشرق الأوسط بالتعاون مع الأمم المتحدة.

يعمل من خلال محاضراته وكتاباته على إظهار أن القولبة العنصرية والإثنية للآسيويين، السود، والأمريكيين الأصليين وآخرين = تجرح أشخاصاً أبرياء.

له ثلاثة كتب عن العرب في السينما والتلفزيون الأمريكيين:

- The TV Arab عرب التلفزيون، Popular Press، ١٩٨٤. درس جاك شاهين أكثر من ١٠٠ برنامج متنوع وكارتون وفيلم وثائقي على قنوات خاصة وحكومية، بالإضافة لأكثر من مئتي حلقة متعلقة بالعرب، وألقى من خلال دراسته تلك الضوء على جوانب جديدة فيما يخص قولبة الشرق أوسطيين.

- Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People، العرب السيئون: كيف تشوه هوليود الأشخاص، Olive Branch Press، ٢٠٠م. حلل شاهين في هذا

الكتاب أكثر من ١٠٠٠ فيلم بدئاً من أول عصور السينما الصامتة الأمريكية وحتى أحدث أفلامها، وقال إن العرب والمسلمين بحسب تحليله كانوا دائماً ممثلين للشر، أعداء، وحشيين، بلا قلب، غير متحضرين يميلون إلى إرهاب الآخر الغربي المتحضر. ولاحظ عودة هذه القولبة بشدة في آخر ثلاثين عاماً بالرغم من نجاح بعض الأقليات الأخرى في الخروج من القولبة العنصرية. درس شاهين في كتابه كيف ولماذا توجد هذه القولبة في صناعة السينما وما يمكن فعله لإيقاف تشنيع هوليود على العرب. في مرفقات الكتاب وضع شاهين قائمة بأفضل وأسوأ نماذج وصف العرب والمسلمين في الأفلام الشهيرة، وقائمة أخرى بأهم النعوت التي نعتوا بها.

• **Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs After 9/11**، مذنبون: حكم هوليود على العرب بعد الحادي عشر من سبتمبر، الناشر: Olive Branch Press، ٢٠٠٨م. يؤكد جاك شاهين في هذا الفيلم على ما أوضحه من خلال تحليله لقولبة العرب في السينما الأمريكية، في كتابه الأول ويضيف أن غالبية الأفلام الأمريكية اللاحقة للحادي عشر من سبتمبر تشرعن قولبة العرب كأشرار، وتصور العرب والمسلمين على أنهم العدو والآخر. يوضح شاهين في كتابه هذا من خلال دراسة لمئة فيلم حديث، معسكر العلاقات العامة للحكومة من أجل كسب العقول والقلوب وتأثير أحداث ١١/٩ على المواطنين وعلى تصوراتهم. يرى شاهين أن الانتصار في الحرب على الإرهاب كفيل بتحطيم قولبة العرب المستمرة منذ قرن ويرى فيها فرصة للحل ولتغيير صناعة السنيما والثقافة بشكل موسع.

تم الاعتماد على كتابه (العرب السيئون) في إخراج فيلم وثائقي أنتجته Media Education Foundation مؤسسة التعليم الإعلامي عام ٢٠٠٦م وعرض في الولايات المتحدة عام ٢٠٠٧م مصحوباً بترجمة نصية عربية.

## (٦)

في ختام هذه المقدِّمة فإني أحمد الله سبحانه أهل الثناء والمجد، فنعمه سبحانه وإعانته وتوفيقه لي تجلُّ عن أن يسع شكرها لسانٌ أو جنانٌ، ولا يملك العبد إلا أن يستغفر الله ﷻ على تقصيره وضعفه، وأن يحمده ويشكره سبحانه قَدْر ما يُيسِّر الله له، وأن يسأل الله دوام الإعانة والتوفيق؛ فإنَّ مقاليد الأمور كلها بين يديه، لا حول ولا قوة إلا به سبحانه.

وأحب أنْ أتوجه بالشكر إلى إدارة مركز نماء، مُمثَّلَة في رئيس مجلس إدارته:

الشيخ عبد الله القُرشيّ، ومديره العام: الأستاذ ياسر المطرفي، على الجهد والرعاية اللَّذَيْن أحاط المركز بهما البحث وباحثه.

**والشكر موصولٌ دائماً لشيخي: الدكتور صالح محمد علي، على تعاهده لي بالنصيحة والرعاية.**

**والشكر والاعتراف بالجميل لزوجي أم عمر التي أحاطتني برعايتها ودعمها حتى خرج هذا الكتاب.**

كما أتوجه بالشكر للأستاذ أحمد الجابري على تحريره للكتاب، وللأستاذ هيثم سمير على إعداده للنبذة الخاصة بجاك شاهين، وللأستاذ رامي عفيفي والأستاذ عبد الرحمن حجازي والأستاذة نجوان حجازي على إعداد ملحق الصور، وأشكر الأستاذ أدهم حسين عبد الباري على النقاشات المفيدة التي دارت بيننا حول هذا البحث أيضاً، وأشكر الأستاذ مصطفى حسين على إعانته لي في تفريغ المواد والاقتباسات، والأساتذة الكرام: الدكتور خالد صقر، والأستاذ عمرو بسيوني، والدكتور طارق عثمان، والدكتور فهد العجلان، والأستاذ إبراهيم السكران، والأستاذ عبد الرحمن أبو ذكري، على ما قرأوه من البحث وعلى النصائح التي شرفوني بها حوله.

**والحمد لله رب العالمين.**

**وكتبه:**

**أحمد سالم**

**في ليلة العشرين من شهر صفر لعام ١٤٣٥**

**من هجرة محمد بن عبد الله ﷺ**

**بريد إلكتروني:**

**ahmed.salem1981@gmail.com**

«هناك أيديولوجيا مُضْمَرة بالفعل في كل أنواع القصص الخيالية؛ فعنصر الخيال يفوق في الأهمية العنصر الواقعي في تشكيل آراء الناس».

إريك بارنو

## الفصل الأول:

# التغطية الفعل والفاعل والمفعول

«إن مشكلة الإسلام باعتباره قوة سياسية هي مشكلة جوهرية بالنسبة لعصرنا، وفي قادم السنوات، ويُعد الشرط الأول للاقتراب منه بالقليل من الذكاء = هو ألا نبدأ بالكراهية تجاهه».

**ميشيل فوكو**

«الإسلاموية: السعي إلى تنظيم المجتمع، وإنشاء حكومةٍ مرتكزةٍ على قانون إسلامي = هي أعظم تحدٍّ أيديولوجي يواجه الولايات المتحدة اليوم».

**روبرت ساتلوف**

## أولاً: تغطية الإسلام

في كتابه «**تغطية الإسلام**» يقدم الناقد الأدبي الفلسطيني الأمريكي إدوارد سعيد رؤيةً يمكن أن نعدَّها امتداداً للرؤية التي طرحها في كتابه المهم «**الاستشراق**».

كتب سعيد كتابه هذا على وقع أزمة **الرهائن الأمريكيين، والذين تم اختطافهم** واحتجازهم في السفارة الأمريكية بطهران من قِبَل عناصر يسارية ثورية إيرانية، احتجاجاً على المواقف الأمريكية.

في عقد السبعينات يمكننا القول إن دخول السعودية بسلاح النفط كطرفٍ في الصراع العربي الإسرائيلي، وارتفاع أسعار النفط بصورة خيالية بعدها، وخوض المصريين والسوريين لحرب أكتوبر ١٩٧٣م، مع عودة الحركات الإسلامية للظهور بعد زوال القمع الناصري، ثم اختتام هذا العقد بالثورة الإيرانية = كل ذلك أعطى الغربَ بمؤسساته السياسيَّة والثقافيَّة والإعلامية والعسكرية، إحساساً بأنَّ هناك انتفاضةً في أطراف هذا المارد المُقيَّد، وأنَّ هناك جولةً جديدةً من الصراع ينبغي أن يُتأهبَّ لها؛ لكي لا تتحول هذه الانتفاضة الطرفية إلى يقظة تزحف نحو المركز زحفاً يصعب إيقافه.

وهذا التوجس من الحراك الإسلامي دفع ميشيل فوكو وقتها لأن يقول: «**إنَّ مشكلة الإسلام باعتباره قوة سياسية هي مشكلة جوهرية بالنسبة إلى عصرنا، وفي قادم السنوات، ويعد الشرط الأول للاقتراب منه بالقليل من الذكاء = هو ألا نبدأ بالكراهية تجاهه**»[1].

لم يتناول إدوارد سعيد موضوعه من هذه الزاوية، وإنما نظر من زاوية الإعلام بأدواته التقنية والثقافيَّة، وجهاز الخبراء الاستشراقي الداعم له معرفياً، وكيف يقوم

(١) ميشيل فوكو، «فوكو صحافياً: أقوال وكتابات»، (بيروت: جداول، ٢٠١٢م)، (ص/ ٢٩).

الإعلام بدوره في تقديم **تغطية إعلامية وإخبارية للإسلام، هي في حقيقتها ـ كما يراها سعيد ـ تغطية تعميةٍ وتمويهٍ وتشويهٍ لحقيقة الإسلام وحقيقة الصراع وأسبابه الحقيقية.**

**يقول إدوارد سعيد**: «فلقد شُغِلَتْ أجهزة الإعلام الغربية بتغطية الإسلام في الأعوام القليلة الماضية، خصوصاً منذ أن لفتت أحداث إيران أنظار الناس في أوروبا وأمريكا إليه وشغلتهم حقا، فإذا بهذه الأجهزة **تتصدَّى لتصوير الإسلام، وتحديد ملامحه، وتحليله، وتقدم دراسات فورية عنه، ومن ثَمَّ جعلته في ظنهم معلوماً**، ولكن هذه التغطية، كما ألمحت إلى ذلك ضمنا، **تغطيةٌ مُضلِّلة**، حتى ولو بدت شاملةً، ويضاف إليها عمل الخبراء الأكاديميين في الإسلام، ورجال الاستراتيجيات الجغرافية السياسيَّة الذين يتحدثون عن «هلال الأزمة»، وعمل المفكرين الثقافيين الذين ينعون«تدهور الغرب». **ومصدر التضليل هو أن التغطية توحي لمن يتلقون الأنباء بأنهم قد فهموا الإسلام، دون أن تقول لهم: إنَّ جانباً كبيراً من هذه التغطية النشطة يستند إلى مادةٍ أبعد ما تكون عن الموضوعية!**»[1].

هذا الذي يشير له سعيد مُهم جداً؛ فلا بدَّ أن تظهر التغطية على أنها موضوعية نزيهة العرض والقصد وعلمية تستند إلى آراء الخبراء في الوقت نفسه، لكن هذا فيما يصورونه للناس؛ ليسحروا أعينهم، أما حقيقة الأمر فهي أن: «استدعاء الإعلام للعلم لا يتم عن طريق البحث (دعونا نَرَى ما يقوله الباحثون من أجل تبديد أحكامنا الـمُسبَقة) وإنما ـ فقط ـ كطريقة لدعم خطاب مُثقَّفِي ذلك العالم الصغير؛ ففي حين يسعى الباحث لتفسير الظواهر عن طريق نتائج البحث، تقوم القوة الإعلامية بتحديد إطارٍ للتواصل غير عقلاني، ويسيطر عليه منطق المشاعر، حيث لا يصبح الخبير سيداً على تلقي خطابه»[2].

ولا مانع أن يكون بعض المثقفين هؤلاء من الإسلاميين المعتدلين «فيتم استدعاءُ مثقفِّين مُسلمين ممن يسمون (مُعتدِلين)، والذين يظهرون كسند عِرقي (ethniques cautions) للخطاب العام حول الخطر الإسلامي»[3].

نعود إلى إدوارد سعيد في شرحه المبكر لتقنيات التغطية، ولمنتج عمليات التغطية هذه من تنميطٍ وتشويهٍ وخلل في التصورات، وكشف أيضاً للسلطات المنتجة للتغطية: «وقد أدى ذلك إلى بعض العواقب التي تكتسب قدراً ما من الأهمية، **أولها**: أن

(١) إدوارد سعيد، «تغطية الإسلام»، (دار رؤية، القاهرة، ٢٠٠٩م)، (ص/ ٢٩).

(٢) فنسان جيسير، «الإسلاموفوبيا»، (الرياض: كتاب العربية، ٢٠٠٩م)، (ص/ ٧٤).

(٣) «الإسلاموفوبيا»، (ص/ ٧٨).

الإسلام قد نشأت له صورة معينة، لا تزيد عن كونها صورةً. **وثانيها**: هو أنَّ معناها أو رسالتها قد استمرت، بصفة عامة، أبعادها المحدودة والنمطية، **وثالثها**: نشأة وضع سياسي يقوم على المواجهة، إذ يضعنا «نحن» في مواجهة «الإسلام». **ورابعها**: هو أن هذه الصورة المختَزَلة للإسلام كان لها آثارها التي نستطيع التحقق منها في عالم المسلمين نفسه. **وخامسها**: هو أن صورة الإسلام في أجهزة الإعلام والموقف الثقافي إزاءه يستطيعان أن يكشفا لنا عن الكثير، لا عن «الإسلام» فحسب، **بل أيضاً عن المؤسَّسات القائمة في إطارنا الثقافي، والمناهج السياسيَّة المُتَّبَعة في الإعلام والمعرفة والسياسات القومية**»[1].

والحقيقة أن هذه الصورة المختزلة التي يشير سعيد إلى نشأتها من فعل التغطية = تقوم على عدد من المغالطات العلمية والتاريخية تقف وراءها نزعةٌ أساسيَّة؛ وهي: نزعة تصوير الواقع كما يريده الخيال أن يكون، وهذا الخيال نفسه هو صورة تم تكوينها عبر تصورات أخرى لا تمت للواقع بصلة؛ فإن: «التصنيفاتِ الذهنيةَ التي يتمُّ داخلها تصورُ الإسلام المنقول للغرب في الخطاب الإعلامي؛ غالباً ما تكون مغلوطةً تاريخياً. فهي تعكس في أحايين كثيرة نوعاً من الترقيع للعالم، والتوفيقية النفعية التي تحولت لأداة من أجل إحلال الخيال محل الواقع»[2].

وهذه الصورة يتم إنتاجها معرفياً أولاً ثم تقوم وسائل الإعلام الجماهيرية ببثها في الناس، فهي بمثابة الذراع الثقافي الإعلامي لجهاز الخبراء المعرفي الاستشراقي، يقول سعيد عن الإعلام بمختلف وسائله أنه: «**فرع الجهاز الثقافي** الذي يقوم بنقل الإسلام إلى معظم الأمريكيين (ومعظم الأوروبيين بصفة عامة) فهو يعتمد بصفةٍ رئيسةٍ على شبكات التليفزيون والراديو، والصحف اليومية، والمجلات الإخبارية الواسعة الانتشار، **وتلعب الأفلام السينمائيَّة دوراً هنا، بطبيعة الحال**، وذلك في حدود ما يتأثر إدراكنا المرئيُّ للتاريخ وللبقاع النائية بما تقدمه السينما في هذا المجال.

**ويمكننا أن نقول**: إن هذا التركيزَ القويَّ لأجهزة الإعلام الجماعية يشكل في مجموعه جوهراً مُشتركاً للتفسيرات التي تقدم صورة معينة للإسلام، وتكشف أيضاً، بطبيعة الحال، عن **المصالح القوية في المجتمع التي تخدمها هذه الأجهزة الإعلامية**. وهذه الصورة، التي لا تقتصر على كونها صورةً بل تُمثِّل مجموعة المشاعر التي توحي بها الصورة، يصاحبها ما نستطيع أن نُطلق عليه تعبير السياق الشامل لها. وأنا أعني

(١) «تغطية الإسلام»، (ص/ ١٣٠).
(٢) «الإسلاموفوبيا»، (ص/ ٥٢).

بالسياق موقع الصورة، ومكانها في دنيا الواقع والقيم المضْمَرة فيها، وليس بأقل من ذلك أهمية نوع الموقف الذي تدفع المشاهد إلى اتخاذه حيالها. وهكذا، فإذا دأب التليفزيون على تقديم الأزمة الإيرانية في صورة الجماهير «الغوغائية» التي يعلو هتافها، بمصاحبة تعليقٍ يتحدث عن العداء لأمريكا، **فإن بُعد المسافة، وعدم الألفة بمن يتحدث، وما يكمن في المشهد من تهديد؛ يجعل «الإسلام» قاصراً على هذه الخصائص، وهذا يؤدي بدوره إلى الإحساس بأن شيئا مُنفِّراً وسلبياً في جوهره يواجهنا. وما دام الإسلام فيما يبدو «ضدَّنا» وبعيدا عنا في «ذلك المكان»؛ فلن يبقى مجال للشك في ضرورة اتخاذ موقف مواجهة للردِّ عليه»**[1].

ثُمَّ خاتمة الأثر التشويهي للتغطية، وهي: تماهي المشاهد العربي أو المسلم مع التصوير النمطي للإسلام الذي تقدمه وسائل الإعلام الغربية، في ظل عولمة جبارة، ومحاولات دؤوبة للغربنة، ونشر منظومة التحديث بأحدث وسائل الإعلام والاتصال = يتحدث عنها إدوارد سعيد فيقول: «بل ولا يقتصر الأمر على هذا، فالبرامج التليفزيونية التي تنتجها الولايات المتحدة تشيع في مناطقَ كثيرةٍ من العالم الإسلامي، كما يميل المسلمون، شأنهم في هذا شأن جميع أبناء العالم الثالث الآخرين، إلى الاعتماد على مجموعة ضئيلة من وكالات الأنباء التي تقوم بنقل الأخبار إلى العالم الثالث، حتى في الحالات الكثيرة التي تكون فيها هذه الأخبار أخباراً عن العالم الثالث. **وهكذا تحوَّلَ العالم الثالث بصفة عامَّة، والبلدان الإسلامية بصفة خاصَّة، من مصادر للأنباء، إلى جهات مستهلكة للأنباء. وهكذا، ولأول مرة في التاريخ يجوز لنا أن نقول إن العالم الإسلامي يتلقَّى المعلومات عن نفسه عن طريق الصور والقصص والأخبار المصنَّعة في الغرب** (أو قل لأول مرة يحدث ذلك على هذا النطاق الهائل).

فإذا أضاف المرءُ بعض الحقائق إلى هذا = زادت دقة الصورة. **وأُولى هذه الحقائق**: هو أنَّ الطلاب والباحثين في العالم الإسلامي ما زالوا يعتمدون على المكتبات والمؤسسات التعليمية في أمريكا وأوروبا فيما أصبح يسمى دراسات الشرق الأوسط (ولا تنس أن العالم الإسلامي برُمَّته يخلو من مكتبة مركزية مكتملة حقاً للمصادر العلمية العربية)، **وثاني هذه الحقائق**: هو أن اللغة الإنجليزية أقرب إلى العالمية من العربية والفارسية والتركية، **وثالثها**: أن بُلداناً كثيرةً من بلدان العالم الإسلامي التي يعتمد اقتصادها على النفط، تعتمد في تكوين الصفوة فيها على إعداد طبقة إدارية من أبنائها تدين باقتصادياتها ومؤسساتها الدفاعية والكثير من فرصها

---

(١) «تغطية الإسلام»، (ص/ ١٣٥).

السياسيَّة إلى نظام سوق الاستهلاك العالمي الذي يتحكم فيه الغرب. أقول إن هذه الحقائق تزيد من دقَّة الصورة، على ما بها من دواعي الكآبة البالغة، ألا وهي: صورة ما فعلته «بالإسلام» تلك الثورة في أجهزة الإعلام التي لا تخدم إلا شريحة من المجتمعات التي أنتجتها»[1].

تبقى الإشارة إلى فكرة الخبراء التي أثارها إدوارد سعيد هاهنا، ومدى علاقة هؤلاء الخبراء بالسلطة، وما هي المعايير التي يتم اختيارهم لأخذ آرائهم في التغطيات الأخبارية على أساسها؟

وهي من الأفكار أو القضايا المهمة جداً عند تحليلنا لفعل التغطية، **ولعلَّ هذا النقلَ المهمَّ يساهم في تنوير البحث فيها:**

يقول النقيب روكسي ت. ميريت مدير العمليات الصحافية في وزارة الدفاع الأمريكية في تقرير قدمه إلى عدد من المسؤولين الكبار في البنتاغون:

**«بات للمحللين الإعلاميين تأثيرٌ أكبر فأكبر في تغطية الشبكات الإعلامية التليفزيونية للمسائل العسكرية. وباتوا الآن الأشخاص الذين يُقصدون، ليس فحسب من أجل المواضيع الطارئة، بل لأنهم يؤثِّرون أيضاً في وجهات النظر حيال المسائل، ولديهم أيضاً تأثيرٌ كبيرٌ في المواضيع ذات العلاقة بالجيش التي تقرر الشبكة تغطيتها استباقيّاً...**

**وأنا أوصي بإنشاء مجموعة أساسيَّة من ضمن لائحتنا من المحللين الإعلاميين ممن يسعنا الاعتماد عليهم لنقل أفكارنا... فنزودهم معلوماتٍ أساسيَّة وقيّمةً؛ ليصبحوا الأشخاص الأساسيين الذين يجب على الشبكات أن تقصدهم، وتشرع بنفسها في اجتثاث المحللين الأقل ركونًا إليهم والأقل ودًّا»**[2].

---

(١) «تغطية الإسلام»، (ص/ ١٥٠).

(٢) مايكل أوترمان، وريتشارد هيل وبول ويلسون، «محو العراق»، (بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ٢٠١١م»، (ص/١٤٨).



## ثانياً: ما بعد الحرب الباردة

**«إن الإسلام هو الحضارة الرئيسية الوحيدة في العالم التي يمكن الجدال بأن لديها بعض المشاكل الأساسية مع الحداثة».**

**فرانسيس فوكوياما**

**«الإسلام هو الحضارة الوحيدة التي جعلت بقاء الغرب موضع شكٍّ».**

**هانتنغتون**

**(١)**

ما بين سقوط الاتحاد السوفييتي وانتهاء حرب الخليج ظهرت الحاجة لصياغة استراتيجية جديدة ونظرية أكثر حداثة في العلاقات الدولية، وكان مما ظهر في هذا الصدد أطروحتان أساسيتان، كانت الأطروحة الأولى للأمريكي من أصل ياباني فرانسيس فوكوياما، وكانت الأطروحة الثانية للأمريكي أيضاً صامويل هانتنغتون، **وسنحاول تسليط الضوء على هاتين الأطروحتين باعتبارهما من نماذج التمهيد النظري الذي صاحب موجة الاشتغال الثانية بالإسلام، التي عقبت الموجة الأولى التي أشار إليها إدوارد سعيد، والتي أعقبت أزمة النفط والثورة الإيرانية وأزمة الرهائن.**

أطروحة فوكوياما[١] ركزت على أن ما يشهده الغرب ليس مجرد نهاية الحرب الباردة، أو انتهاء فترة معينة من تاريخ ما بعد الحرب، بل هي نهاية التاريخ ذاته؛ أي نهاية التطور الأيديولوجي للبشرية كلها، وتعميم الديمقراطية الليبرالية الغربية كشكلٍ نهائيٍّ للسلطة على البشرية جمعاء.

(١) نشرت في صورتها النهائية في كتابه: «نهاية التاريخ والإنسان الأخير»، وتمت ترجمته للعربية، (بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٣م).

لا يهمنا في سياقنا هنا عرض أطروحة فوكوياما، وإنما المقصود تسليط الضوء فقط على مكان الإسلام من تلك الأطروحة.

**في الواقع أورد فوكوياما الإسلام مرتين أساسيتين، الأولى: بوصفه أحد الأيديولوجيات الشمولية الباقية في مواجهة الليبرالية.**

**يقول فوكوياما:** «الإسلام يُشكِّل نظاماً أيديولوجياً آخر متماسكاً، شأن الليبرالية والشيوعية، وله نظامه الأخلاقي الخاص وعقيدته الخاصَّة في العدالة السياسيَّة والاجتماعيَّة. فدعوة الإسلام ذات طابع شمولي، وهي تتوجه إلى جميع الناس كبشر، ليس فقط باعتبارهم أعضاء في مجموعة إثنية أو قومية خاصَّة. والإسلام في الواقع هزم الديمقراطية الليبرالية في أجزاء متعددة من العالم الإسلامي، **وهو يشكل تهديداً كبيراً للممارسات الليبرالية**، حتى في البلدان حيث لم يستطع استلام السلطة فيها مباشرة. لقد تلى انتهاءَ الحرب الباردة في أوروبا مباشرةً تحدٌّ للغرب من قبل العراق، الذي نستطيع القول بأن الإسلام قد شكَّل فيه عاملاً بارزاً»[1].

**لكنه يعود ليخفِّفَ من أثر الإسلام؛ ليحافظَ على تماسك أطروحته فيقول:** «هذا الدينُ لا يبدو أنَّه يمارس أيةَ جاذبيةٍ خارج الأصقاع التي كانت إسلاميةً ثقافياً منذ بداياتها. فقد ولَّى زمن الغزو الثقافي للإسلام كما يبدو، إنه يستطيع استعادة بلدان فلتت منه لفترة، ولكنه لا يقدم أبداً الإغراءاتِ لشبيبة برلين، طوكيو، باريس، أو موسكو. إذا كان هناك مليار من الناس تقريبا ينتمون للثقافة الإسلامية (أي: خمس سكان العالم)، فإنهم لن يتمكنوا من منافسة الديمقراطية الليبرالية في عقر دارها في مجال الأفكار، **وعلى المدى الطويل قد يبدو العالم الإسلاميُّ أكثر تعرضاً للأفكار الليبرالية مما هو العكس**؛ لأن لهذه الأفكار عدداً كبيراً وقوياً من المؤيدين في العالم الإسلامي تعاقبوا على مرّ السنين المئة والخمسين الماضية، **ويعود جزءٌ من سبب التجدّد الأصولي الراهن إلى قوة التهديد الذي تمارسه قيم الغرب الليبرالي على المجتمعات الإسلامية التقليدية**»[2].

**والمرة الثانية التي عاد فيها فوكوياما للإسلام كانت بوصفه أحد عوائق تمدد الليبرالية من مجتمعات نهاية التاريخ إلى المجتمعات التاريخية.**

**يقول فوكوياما:** «أما العائق الثقافي الثاني أمام الديمقراطية: فهو يتعلق بالدين. كما هو الحال بالنسبة للقومية، لا يوجد أيُّ صراعٍ دستوريٍّ بين الدين والديمقراطية

(١) فرانسيس فوكوياما، «نهاية التاريخ»، (معهد الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٥)، (ص/ ٧١).

(٢) المصدر السابق.

الليبرالية، إلا عندما يكفُّ الدين عن كونه متسامحاً ومساواتياً. لقد سبق أن بيَّنَّا كيف أن هيغل كان يعتقد أن المسيحية قد مهدت الطريق أمام الثورة الفرنسية من خلال وضعها لمبدأ المساواة بين كل الناس على أساس مقدرتهم على القيام بخيار أخلاقي. إن أغلب الديمقراطيات الحالية تعيش من خلال موروثٍ ديني سليل المسيحية. ولقد أشار (Samuel Huntington) إلى كون أغلب الديمقراطيات الجديدة منذ ١٩٧٠م كانت بلداناً كاثوليكيةً، قد يظهر الدين إذاً، بطريقة ما، لا كعائق بل كمحرك للدمقرطة.

وعلى الرغم من ذلك فإن الدين لم ينشئ بذاته مجتمعاتٍ حرةً، وبمعنى ما، فإنه كان على المسيحية أن تُلغي ذاتها بعلمنة أهدافها قبل أن تتمكن الليبرالية من الظهور. ولقد كان المسؤول عن حركة العلمنة في الغرب، بحسب الرأي السائد، هو المذهب البروتستاني. وعندما جعلت الدين مسألةً شخصيةً بين المؤمن وربه، تجاوزت البروتستانية الحاجة إلى طبقة مستقلَّة من رجال الدين، وبصفة عامة إلى تدخل الدين في الشؤون السياسيَّة. إن بعض الأديان الأخرى قد عَرفت في أرجاء مختلفة من العالم تطورا مشابها نحو العلمنة، فلقد اقتصرت البوذية والشنتوية ـ مثلا ـ على المجال التعبُّدي الخاص الممركز في العائلة. إن الهندوسية والكنفوشيوسية هما على حد سواء مذهبان تسامحيان نسبياً، أثبتا تطابقهما التام مع العديد من النشاطات العلمانية. وعلى العكس من ذلك، فإن اليهودية الأرثوذكسية **والإسلام الأصولي هما دينان كليانيان (Totalitaire) يريدان تقعيد كل مظاهر الحياة الإنسانية العامة والخاصَّة، بما في ذلك مجال السياسة**. يمكن لهذه الأديان أن تكون متطابقةً مع الديمقراطية (والإسلام بصفة خاصَّة يقر، مثله مثل المسيحية، مبدأ المساواة الكلية بين كل البشر) ولكن يستحيل تقريبا أن تتلاءم مع الليبرالية والاعتراف بالحقوق الشمولية»[1].

**من النصوص السابقة يظهر لنا جلياً إنه حتى أطروحة فوكوياما التي لا تتبنى فكرة صراع الحضارات، وأن هذه الأطروحة حتى عندما تعتبر صراع الأيديولوجيات قد انتهى = فإنها تتحسس موضع الإسلام من أطروحتها بحذر شديد، وتجد أنه أشبه بنتوء بارز يحول دون اتساق بنية الأطروحة، كما أنها تخص الإسلام الذي هو جبهة الصراع بالإسلام الأصولي على وجه التحديد.**

---

(١) المصدر السابق.

## (٢)

أما أطروحة هانتنغتون[1] فهي تعد مُضادة نوعاً ما لأطروحة فوكوياما، بل هي تختلف مع كل النظريات التي طرحت لتحليل واستشراف حقبة ما بعد الحرب الباردة، لصالح أطروحة جديدة تقوم على أن البعد الرئيس والأكثر خطورة في السياسة العالمية سوف يكون الصدام بين جماعات من حضارات مختلفة، ومن المرجَّح أن تنشأ أخطر الصراعات في المستقبل بين الغرب المسيحي/الحداثي وبين الشرق الإسلامي، والكونفوشيوسية الصينية.

**يُسوِّق هانتنغتون لتصوره الصراعي ومركزية الصراع بين المسيحية والإسلام بقوله:** «يقول بعض الغربيين، بما فيهم الرئيس كلينتون: إن الغرب ليس بينه وبين الإسلام أي مشكلة، وإنما المشكلات موجودة فقط مع بعض المتطرفين الإسلاميين = أربعة عشر قرنا من التاريخ تقول عكس ذلك؛ العلاقات بين الإسلام والمسيحية، سواء الأرثوذوكسية أو الغربية؛ كانت عاصفةً غالباً. كلاهما كان الآخر بالنسبة للآخر.

صراع القرن العشرين بين الديمقراطية الليبرالية والماركسية اللينينية ليس سوى ظاهرة سطحية وزائلة، إذا ما قُورِن بعلاقة الصراع المستمر والعميق بين الإسلام والمسيحية... عبر القرون كانت خطوط العقيدتين تصعد وتهبط في تتابع من نوبات انبعاثٍ مهمة، فوقفات، وانتكاسات... ويُلاحِظ برنارد لويس: لمدة ما يقرب من ألف سنة، منذ أول رسو موريسكي في إسبانيا، وحتى الحصار التركي الثاني لفيينا = كانت أوروبا تحت تهديد مستمر من الإسلام.

**الإسلام هو الحضارة الوحيدة التي جعلت بقاء الغرب موضع شكٍّ، وقد فعل ذلك مرتين على الأقل**»[2].

ويحاول هانتنغتون تحليل أسباب هذا الصراع، ولما حظي بهذه الحدة والاستمرارية فيقول: «الصراع كان من ناحيةٍ نتيجة الاختلاف، **خاصَّة مفهوم المسلمين للإسلام كأسلوب حياة متجاوزٍ ويربط بين الدين والسياسة**، ضد المفهوم المسيحي الغربي الذي يفصل بين مملكة الرب ومملكة قيصر. كما كان الصراع نابعاً من أوجه التشابه بينهما. كلاهما دين توحيد ويختلف عن الديانات التي تقول بتعدد الآلهة، ولا يستطيع أن يستوعب آلهةً آخرين بسهولة. وكلاهما ينظر إلى العالم نظرة ثنائية: (نحن)

---

(١) نشرت في صورتها النهائية في كتابه: «صدام الحضارات: إعادة صنع النظام العالمي»، وتمت ترجمته للعربية، (القاهرة: سطور، ١٩٩٨م).

(٢) «صدام الحضارات: إعادة صنع النظام العالمي»، (ص/٣٣٨).

و(هم). كلاهما يدعي أنه العقيدة الصحيحة الوحيدة التي يجب أن يتَّبعها الجميع. كلاهما دينٌ تبشيريٌّ يعتقد أنَّ مُتَّبعيه عليهم التزام بهداية غير المؤمنين وتحويلهم إلى ذلك الإيمان الصحيح»[1].

**وعن عوامل زيادة حدَّة الصراع يقول هانتنغتون:** «مجموعة مشابهة من العوامل زادت من الصراع بين الإسلام والغرب في أواخر القرن العشرين.

**أوَّلاً:** خلَّف النموُّ السكاني الإسلامي أعداداً كبيرةً من الشبان العاطلين والساخطين، الذين أصبحوا مجنَّدِين للقضايا الإسلامية، ويشكلون ضغطاً على المجتمعات المجاورة، ويهاجرون إلى الغرب.

**ثانياً:** أعطت الصحوة الإسلامية ثقةً متجددةً للمسلمين في طبيعة وقدرة حضارتهم وقيمهم المتميزة، مقارنةً بتلك التي لدى الغرب.

**ثالثاً:** جهود الغرب المستمرة لتعميم قيمه ومؤسساته من أجل الحفاظ على تفوقه العسكري والاقتصادي، والتدخل في الصراعات في العالم الإسلامي تولد استياء شديدا بين المسلمين.

**رابعاً:** سقوط الشيوعية أزال عدوا مشتركاً للغرب والإسلام وترك كلاً منهما لكي يصبح الخطر المتصور على الآخر.

**خامساً:** الاحتكاك والامتزاج المتزايد بين المسلمين والغربيين يثير في كل من الجانبين إحساسا بهويته الخاصَّة وكيف أنها مختلفة عن هوية الآخر»[2].

**ويخرج هنتنغتون عن مجرد استشراف الصراع إلى محاولة رصد ثماره والمتنفعين منه فيقول:** «إنَّ حرباً مجتمعية باردة مع الإسلام سوف تساعد على تقوية الهوية الأوروبية بشكل عام، في وقت حاسم بالنسبة للوحدة الأوروبية. **ومن هنا قد يكون هناك مجتمعٌ في الغرب مستعدٌ، ليس لدعم حرب مجتمعية باردة فقط مع الإسلام، بل ولتبني سياسات تشجع عليها»**[3].

يؤصل هانتنغتون بوضوح وعمق للجذور الثقافية والتاريخية للصراع، هذا ليس صراع مصالح مجرد، ولا هو خلاف عابر، بل هو ضارب الجذور في عمق الثقافات القيمية للغرب والإسلام، يقول هانتنغتون: «الحقيقة أننا من الصعب أن نجد عباراتِ مديح للقيم والمؤسسات الغربية على لسان أيِّ مسلمٍ، سواء من السياسيين، أو

(١) «صدام الحضارات: إعادة صنع النظام العالمي»، (ص/ ٣٤٠).
(٢) «صدام الحضارات: إعادة صنع النظام العالمي»، (ص/ ٣٤٢).
(٣) «صدام الحضارات: إعادة صنع النظام العالمي»، (ص/ ٣٤٤).

الرسميين، أو الأكاديميين، أو رجال الأعمال. إنهم بدلاً من ذلك يؤكدون على الاختلافات بين حضارتهم والحضارة الغربية، وعلى تفوق ثقافتهم، والحاجة إلى الحفاظ على ثبات تلك الثقافة ضد الهجوم الغربي. المسلمون يخشون ويَمتعِضون من القوة الغربية، وما يمثله ذلك من خطر بالنسبة لمجتمعاتهم ومعتقداتهم.

وهم يرون الثقافة الغربية ثقافةً ماديةً فاسدةً متفسخةً ولا أخلاقية، كما يرونها مُغوية، ومن هنا يؤكدون أكثر فأكثر على الحاجة لمقاومة تأثيرها على أسلوب حياتهم. ويهاجم المسلمون الغرب بدرجة متزايدة، لا لأن الغرب يتبع ديناً غير كامل، أو خاطئ، رغم أنه دين كتاب؛ بل يهاجمونه لأنه لا يتبع أيَّ دين بالمرة.

في نظر المسلمين: العلمانية اللادينية وبالتالي اللاأخلاقية، شرور أشدُّ سوءاً من المسيحية الغربية التي أنتجتها»[1].

ويقرر هانتنغتون تلك النتيجة ذات الدلالة العميقة والأثر العظيم: «**المشكلة المهمة بالنسبة للغرب ليست الأصولية الإسلامية، بل الإسلام، فهو حضارة مختلفة، شعبها مقتنعٌ بتفوق ثقافته، وهاجسه ضآلة قوته.**

**المشكلة المهمة بالنسبة للإسلام ليست المخابرات المركزية الأمريكية، ولا وزارة الدفاع، المشكلة هي الغرب، حضارة مختلفة، شعبها مقتنع بعالمية ثقافته، ويعتقد أن قوته المتفوقة إذا كانت متدهورة؛ فإنها تفرض عليه التزاماً بنشر هذه الثقافة في العالم. هذه هي المكونات الأساسيَّة التي تُغذِّي الصراع بين الإسلام والغرب**»[2].

**الأطروحتان الأساسيتان اللتان تستشرفان مستقبل العلاقات الدولية والنظريات الحاكمة له = تقف هذا الموقف من الإسلام، وبالتحديد من المكونات الصلبة في منظومة القيم والمعاني الثقافية التي يقدمها الإسلام، وكلاهما يرى في الإسلام تحدياً ولو بدرجة ما، والتحديات تتطلب استجابات، والاستجابة تتطلب رؤى وتصورات وأفكار، والتصورات والرؤى والأفكار تصوغها الأجهزة المعرفية وتبثها الوسائل الإعلامية.**

---

(١) «صدام الحضارات: إعادة صنع النظام العالمي»، (ص/ ٣٤٨).

(٢) «صدام الحضارات: إعادة صنع النظام العالمي»، (ص/ ٣٥٢).

# ثالثاً: ما بعد الحادي عشر من سبتمبر

**«كل دولة في كل منطقة عليها الآن أن تتخذ قراراً، إما أنكم معنا، وإما أنكم مع الإرهابيين».**

جورج بوش

**«إن ما نشهده اليوم ليس صراع حضارات، بل هو فرض حضارة على حضارة أخرى، وما ينجم عن ذلك من مقاومة».**

ا. سيفانَنْدن

## (١)

هذه هي الحلقة الثالثة من حلقات الاهتمام الغربي بالإسلام، وحاجته لتغطيته تغطيةً معرفيةً ثقافيةً استراتيجيةً، وتَعْقُّبها وتسيرُ معها أحياناً تغطيةٌ إعلامية، لكنَّ هذه الحلقة بالذات هي الحلقة الأكثر بروزاً، والأكثر إنتاجاً للحاجة لتغطية الإسلاميين، لا الإسلام وحده، وأيضاً هي الحلقة التي يمكن القول أننا لازلنا نعيش في أجوائها إلى لحظة كتابة هذه السطور!

اعتبر هانتنغتون وبرنارد لويس وهذا الاتجاهُ الصراعيُّ كله = أحداثَ الحادي عشر من سبتمبر بمثابة الدليل الحاسم على صحة أفكارهم[١]، سواء فيما يتعلق بحتمية

---

(١) والحقيقة إن كل من يعارض الأطروحات الصراعية لا ينتبه إلى قضية التصور الإسلامي الأصولي على حد تعبيرهم وأن هذا التصور هو مركز الصراع، فعبارات هنتنغتون وإن كانت تؤكد أن بذرة الصراع هي في الإسلام نفسه لا في الأصوليين فحسب = إلا أن ذلك لا ينفي أن من يحمل عبء التحقق بأسس الإسلام المسببة للصراع هم الأصوليون. وبالتالي لا يصح الاعتراض بأن هناك مقدرة للتعايش بين الحضارات أو بأن هناك مسلمين يرفضون أحداث سبتمبر؛ لأن أحداث سبتمبر مجرد تجلي للصراع من وجهة نظر تيار إسلامي معين، وستبقى تيارات إسلامية ترفض هذه الأحداث لكنها لا تلغي فكرة الصراع، كما أن وجود مسلمين =

الصدام الحضاري، أو فيما يتعلق بماهية الإسلام ومكانة العنف والقتال منه، وإنْ عدَّلوا بعض هذه الأفكار قليلاً، كإرجاع هانتنغتون العنف في الإسلام لمنظومة تأويلية، وأنَّ حظه من ذلك كحظ المسيحية، ومع ذلك حافظوا على نفس القطبية الصراعية.

يقول هانتنغتون في مقابلة صحفية تكرَّرت معه كثيراً، بعد أن زادت نجوميته بعد تلك الأحداث: «الضربة كانت في المقام الأول هجوماً لبرابرة مُبتَذَلين ضد المجتمع المتحضِّر في العالم كله... العالم الإسلامي منقسم، والصدام يتوقف على مدى تعاون الدول الإسلامية مع الولايات المتحدة في مكافحة الإرهاب... أَبْدتْ العديدُ من الدول والحكومات والشعوب الإسلامية تعاطفها مع الولايات المتحدة، ولكنْ في أماكن أخرى وفي الشارع تمَّ الاحتفال بهذا الهجوم»[1].

وكتب الصحفي الأمريكي توماس فريدمان معتبراً تلك الأحداث حرباً عالميةً ثالثةً، وأن أمريكا «لا تواجه فيها دولة عظمى أخرى، بل هي حرب تضع الدولة العظمى الوحيدة في العالم، في مواجهة رجال غاضبين ونساء غاضبات لا يشاركوننا قيمنا، ويقاومون النفوذ الأمريكي على حياتهم، ويلومون أمريكا على فشل مجتمعاتهم في تبني التحديث، ناهيك عن تأييدنا لإسرائيل»[2].

ولم يقتصر رد الفعل هذا على الأمريكيين؛ ففي إحدى افتتاحيات الجريدة الألمانية **داي ويلت** نجد النص التالي: «هو صراع الثقافات، صراع الحضارات الذي تنبَّأ به هنتنغتون، وسخر منه العديد من الـمُعلِّقين. ربما سيفيقون أخيراً؛ ليأخذوا مأخذ الجد أخطار حثالة الأرض التي تهددنا... أمريكا لم تُستهدف وحدها، العالم الغربي ونحن كلنا تمَّ استهدافنا»[3].

وفي افتتاحية مجلة **لوبوان** الفرنسية نجد النص التالي أيضاً: «شبح صراع الحضارات يسكن فعلاً الإنسانية، التي هي مدعوة إلى أن تتأمل وحشية الجنس البشري... إلى ماذا يرجع الخطر؟ إلى واقع أن التعصب الذي ينبغي معاقبته هو

= لا يتبنون فكرة الصراع أصلاً لا ينفي أن التيار الإسلامي الصلب هو مركز الرؤية الصراعية والذي يرى أنه في حالة صراع مستمرة مع قطاع من مفاهيم الحداثة الغربية وأيضاً مع تجليات الهيمنة الغربية على العالم.

(١) بواسطة: محمد سعدي، «مستقبل العلاقات الدولية»، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨م)، (ص/ ٣١٩).

(٢) بواسطة: السيد ولد أباه، «عالم ما بعد ١١ سبتمبر: الإشكالات الفكرية والاستراتيجية»، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٤م)، (ص/ ١٥٠).

(٣) بواسطة: محمد سعدي، «مستقبل العلاقات الدولية»، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨م)، (ص/ ٣١٩).

فيروس من العائلة الإسلامية»[1].

وكَتَبتْ المحللة السياسيَّة آن كولنر: «علينا أنْ نغزوَ بلادهم، ونقتل زعماءهم، وندخلهم في الدين المسيحي»[2].

ويقول بنجامين باربر: «ينبغي ألا ينظر إليهم بعين الرحمة؛ هؤلاء المحاربون الجهاديون يكرهون الحداثة، الحضارة العلمانية والعلمية والعقلانية والتجارية التي أوجدتها حركة التنوير بفضائلها: (الحرية والديمقراطية والتسامح والتنوع) ورذائلها: (عدم المساواة والهيمنة والإمبرالية الثقافية والمادية)، ماذا بوسع أعداء الحداثة أن يفعلوا أكثر من استعادة الماضي الميت عن طريق إفناء الحاضر الحي»[3].

وأختم هنا بنص الرئيس جورج بوش، وفيه تتجلَّى بوضوح الصلة التي يريد أولئك عَقْدها بين المعركة، وبين الغرب كثقافة وقيم، مما يُمهِّد لدخول الإسلاميين جميعاً دائرة الصراع، وليس فقط التيارات الجهادية القتالية.

يقول بوش في خطابه أمام الكونغرس الأمريكي في العشرين من سبتمبر ٢٠٠١م: «هؤلاء الإرهابيون يقتلون ليس فقط من أجل وضع حد لحياة العديد من الأفراد، بل لتدمير نمط حياة... إنها حرب الحضارة، حرب كل أولئك الذين يؤمنون بالتقدم والتعددية والتسامح والحرية... كل دولة في كل منطقة عليها الآن أن تتخذ قراراً، إما أنكم معنا، وإما أنكم مع الإرهابيين، والعالَم المتحضِّر سيتحالف مع أمريكا... يتساءل مواطنو الولايات المتحدة عن سبب كراهيتهم لنا؛ إنهم يكرهون حرياتنا، حرية الاجتماع، حرية الاختلاف في الرأي»[4].

استمرت هذه الرؤى في التفاعل إلى أن وصلتْ إلى ضرب أفغانستان وغزو العراق، مع إحياءٍ تداوليٍّ لأطروحة تفتيت العالم الإسلامي التي طرحها برنارد لويس، ولمشروع الشرق الأوسط الكبير، ومصطلح وزيرة الخارجية الأمريكية كونداليزا رايس: الفوضى الخلَّاقة، في متتالية لا يمكن القول بأنها هدأت أو أُوقِف تفاعلها بخروج إدارة بوش من البيت الأبيض؛ إذ إنَّ هذه السياساتِ في الدول الكبرى لا تقوم على أشخاص، وإنما هي استراتيجيات كبرى، فقط للأشخاص والإدارات المتعاقبة منها حظ التكتيك التنفيذي، ليس إلا[5].

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

(٣) بنجامين باربر، «الديمقراطية والإرهاب في عالم الجهاد ضد عالم ماك»، في: «عوالم متصادمة»، (ص/ ٣٢٢).

(٤) المصدر السابق.

(٥) رصد هذا في كتابنا متعلق فقط بذكر مبررات التغطية، ويمكن العودة لموجز يوضح الفقرة الأخيرة في: وليد الهويريني، «عصر الإسلاميين الجدد»، مركز البيان للدراسات والبحوث.

## (٢)

أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م وما ترتب عليها من تداعيات وردود أفعال = هي النقلة الحقيقية في الصدام، وهي اللحظة التي ضاعفت الحاجة إلى فعل التغطية، وجعلته ضرورة لا بد منها؛ لفهم الواقع أحياناً، ولصناعته وتشكيله في وعي الناس أحياناً أخرى.

إنها اللحظة التاريخية المؤذنة بتحويل التواجد الغربي في المنطقة من صوره الناعمة إلى صوره الخشنة، مع ما يستتبعه التواجد الخشن من تبعات وأفعال وظروف تقترن به ولا بد من السيطرة على كيفية تلقي الشعوب لهذه التبعات والأفعال والظروف الاقترانية.

الدراسات البحثية الأساسية التي أنتجتها مراكز الأبحاث عن المسلمين والإسلاميين هي التي صدرت بعد هذه الأحداث.

التقارير الإخبارية المهمة، والبرامج الحوارية والأفلام الوثائقية والتسجيلية التي تتناول المسلمين من حيث هم إسلاميين = صدرت بعد هذه الأحداث.

الأفلام الأمريكية الأكثر عمقاً ودلالة وجماهيرية والتي تتناول المسلم من حيث هو إسلامي = هي التي تم إنتاجها بعد هذه الأحداث، ومنها الأفلام الأمريكية التي اخترنا تحليلها هنا كأفلام أساسية[١].

جزء من دوافع هذا بلا شك هو تلبية إرادة الفهم عند الشعوب، وجزء منها هو أكبر كما لا نشك = إنما هو بدوافع سلطوية لتغطية ما يلزم تغطيته في المرحلة القادمة؛ فلا بد أن يطمئن الأمريكيون أن حربهم نبيلة، ولا بد أن يروا العدو كما يراه القابعون خلف مكاتب السلطة.

**أفغانستان سيتم غزوها عسكرياً، وبعدها بعام سيتم غزو العراق:** ولا بد من صياغة رأي عام متجانس حول هذا، هذه ليست إمبريالية توسعية أخرى، لا ينبغي أن

---

(١) يقول الممثل الفلسطيني بشار القدومي في لقاء صحفي: «بعد أحداث ١١ سبتمبر، والتي حدثت بعد ثمانية أشهر من وجودي في أمريكا، كنت غداتها أدرس ولا أذهب لمقابلات للعمل في الأفلام، بعد الأحداث زاد الطلب على العرب، فغالبية الأفلام كان لها طابع يخص الشرق الأوسط، إما بشكل سلبي أو إيجابي، وظهرت أفلام مثل «syriana»، ومسلسلات مثل (الخلية النائمة). (وخلية هامبورج). بالمجمل زاد الطلب على الممثلين العرب لكن بطابع سلبي لإرضاء وزارة الخارجية الأمريكية، كل مخرج أمريكي كان يريد أن يثبت أنه وطني أمريكي بغض النظر عن الإساءة للعرب المسلمين، والأدوار تلخصت إما في جنود عراقيين منظور لهم بنظرة دونية، أو أن يظهر الرجل الأبيض قائداً وبقية الممثلين، بغض النظر عن الألوان، يدورون في فلكه ولا معنى لهم». بواسطة: «ضربة هوليوود»، (ص/ ٦٩).

يقول الناس هذا[١]، وإذا قاله بعض الناس = فلا ينبغي أن يصدقه باقي الناس.

**أفغانستان سيتم غزوها عسكرياً، وبعدها بعام سيتم غزو العراق**: ونحن في عالم السماوات المفتوحة، والشبكة الاجتماعية المتغلغلة، وبالتأكيد لا نريد (فيتنام) أخرى، ولا رأياً عاماً غاضباً، ولا نريد لما يحصل على الأرض أن ينتقل كما هو إلى الشاشة.

**أفغانستان سيتم غزوها عسكرياً، وبعدها بعام سيتم غزو العراق**: المدنيون، الإرهاب، المقاومة، الاستجواب المشروع، العدالة، الحضارة، الهمجية، الشر، الحرية، الجهاد، الأهداف = معجم كامل لا بد من ممارسة عمليات الشحن والتفريغ عليه، إن للمفاهيم هي الأخرى سوقاً وتقنية وحركة انتقال ومساحات تغطية، أمامنا الكثير من العمل يا رجال.

وبالنسبة لكم يا من تشاهدون هذه المرحلة الجديدة: **نحن نؤلف إمبراطورية اليوم، وعندما نتصرف = نصنع واقعنا الخاص. وفيما تُحللون هذا الواقع بتبصر، سنتصرف من جديد لنخلق واقعاً آخر يمكنكم تحليله أيضاً، وهكذا تسير الأمور؛ فنحن صناع التاريخ، وأنتم جميعاً = ستحللون أعمالنا ليس أكثر**[٢].

---

(١) يقول ديفيد هارفي في كتابه: «الإمبريالية الجديدة»، (ص/ ١٣): «إن حرب أمريكا على الإرهاب ليست سوى نوع من ممارسة الإمبريالية، أو سعي لتكوين إمبراطورية».

(٢) المقطع الأخير من كلام كبير مستشاري الرئيس الأمريكي السابق جورج بوش، بواسطة: نعوم تشومسكي، «صناعة المستقبل»، (بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ٢٠١٣م)، (ص/ ٥).

## رابعاً: الإسلاميون

**«الإسلامي هو: كل من يرفض الفصل بين السلطة الدينية، وسلطة الدولة، ويسعى إلى إقامة شكل من أشكال الدولة الإسلامية، أو على الأقل يدعو إلى الاعتراف بالشريعة كأساس للتشريع».**

تقرير راند ٢٠٠٧م

### (١)

بعد استعراض مُبرِّرات العداء والصراع، وسياقه التاريخي الحديث، ودوافع توتره، خاصَّة من ناحية الولايات المتحدة الأمريكية، ونخبها المسيطِرة[١] سياسياً وإعلامياً = السؤال الآن الموجَّه لهذه الطائفة من المفكرين والسياسيين الغربيين: مَنْ عدوُّكم؟

هل معنى ذلك أن العداوة متعلقة بالإسلام كله كما توحي بعض نصوص هنتنغتون، والعبارات الصريحة المعادية للإسلام ونبيه ﷺ؟

أم أنها خاصَّة بالتيار الذي وجَّه الضربة بالفعل لأمريكا، أعني: التيارات القتالية؟

الحقيقة أنه لا تُعْوِزنا النصوص التي تصرِّح فيها بعض الدوائر الغربية بأن العداوة هي مع نفس الدين، خاصَّة ما كان من هذه النصوص وكُتَّابها متأثراً بالتراث الديني اليهودي المسيحي، وقد سبق ذكر بعضها بالفعل، إلا إن الخليط المحرك للسياسة الغربية أكثر تركيباً وبراجماتية في الوقت نفسه من أن تكون هذه هي رؤيته الممثلة

---

(١) وهذا لا ينفي وجود أصوات أخرى أكثر اعتدالاً، وأنها تجد طريقها لوسائل الإعلام، بل وللشاشة أحياناً، كما سيتم الإشارة لها في الجزء التحليلي للأفلام، لكنها تبقى أصواتاً مُهمَّشَة على حد كبير، كما أني أرى أنها أيضاً لا تخلو من وجهات نظر تتعامل مع الإسلاميين من نفس زاوية أنهم أصوليين متطرفين، فهي تختلف بالدرجة لا بالنوع.

لطبيعة الصراع؛ فليسوا كلهم يرونها عداوةً استراتيجيةً مع الإسلام نفسه.

يقول فوكوياما معبراً عن هذا الاتجاه: «**من المشكوك فيه أن يكون هنالك شيء موروث في الإسلام يجعله معاديا للحداثة**».

وأيضاً فليس كل الفريق الثاني أعني فريق من يراها عداوةً استراتيجيةً مع نفس الدين = ينقل هذا إلى ساحة التكتيك، بل منهم من يُنحي رؤيته جانباً ويتقاطع تكتيكياً مع الفريق الثالث في هذه المسألة، والفريق الثالث هو الفريق الذي يرى أنه من الممكن التعايش مع إسلام منزوع الدسم، متصالح مع الحداثة الغربية وقابل لها، **وأن المشكلة تكمن فقط في قطاع أصولي من الإسلاميين، وأن الإسلام وقطاع من الإسلاميين لديهم القابلية الكافية للتحديث.**

وبالتالي يمكننا أن ننزع من هذه الأقوال الثلاثة التي هي أكثر الأقوال شيوعاً وتأثيراً في الغرب = محل اتفاق أساسي وهو: **أن هناك مشكلةً حقيقيةً بينهم وبين الإسلام الأصولي «الإسلاموية» غير المتصالح مع الحداثة الغربية، والذي يطالب بالشريعة الإسلامية كمقدَّسٍ متعالٍ، يحكم كل المجالات الاجتماعيَّة السياسيَّة والقانونية والثقافيَّة، ويتحكم كذلك في منظومة القيم الحاكمة للعلاقات الدولية، وهو ما يمثله الإسلاميون بمعظم أطيافهم تقريباً**[1]**، مهما اختلفوا في طرق الوصول لهذه الغاية، أو في بعض تفاصيلها.**

**يقول توماس فريدمان**: «أعتقد أنَّ الهجوم يتعلق بـ: من نحن، من حيث ما نمثِّله من رؤيةٍ للعالم، والحداثة التي تقوم على العلمانية، التسامح، والحرية الأكاديمية، الدينية، الشخصية والاجتماعيَّة»[2].

ولذلك سنجد هانتنغتون ـ مثلاً ـ يدعو الغرب إلى تدعيم الأنظمة المعتدلة، للقضاء على «الأصولية الإسلامية، التي أصبحت تشكل المعارضة الأساسيَّة داخل الدول الإسلامية، وأنه ينبغي احتواء الحركات الإسلامية»[3].

وبعبارة أوضح وأصرح يقول فوكوياما: «وعليه فإن هذه ليست ببساطة حرباً على الإرهاب، كما تُظهرها الحكومة الأمريكية بشكل مفهوم وليست المسألة الحقيقية، كما

---

(١) حتى أصحاب الاتجاه العقلاني التنويري، في صورته الفكرية الفقهية أو في صورته السياسية الحزبية، وما داموا يحتفظون ببقايا مكونات صلبة في منظومتهم المفاهيمية ولم ينتقلوا انتقال قناعة لتبني الحداثة المعلمنة وأسلمة أصولها المركزية = يبقون بدرجة ما: إسلاميين غير مرضيين في التصور الغربي، خاصة إن جمعوا إلى ذلك الاستعصاء على قبول القدر اللازم من الهيمنة الغربية في قطاع السياسات والمصالح.

(٢) «مستقبل العلاقات الدولية»، (ص/ ٣٢٣).

(٣) «مستقبل العلاقات الدولية»، (ص/ ٣٢٠).

يجادل الكثير من المسلمين هي السياسة الخارجية الأمريكية في فلسطين أو نحو العراق، **إن الصراع الأساسي الذي نواجهه لسوء الحظ أوسع بكثير وهو مهم ليس بالنسبة إلى مجموعة صغيرة من الإرهابيين بل لمجموعات أكبر كثيراً؛ من الراديكاليين الإسلاميين ومن المسلمين الذين يتجاوز انتماؤهم الديني جميع القيم السياسية الأخرى = إنها الأصولية الإسلامية التي تشكل الخلفية لحس أوسع من المظالم أعمق بكثير وأكثر انفصالاً عن الحقيقة من أي مكان آخر**... وعليه فإنه قد يمكن توضيح الأمور بالقول **إن الصراع الحالي ليس ببساطة معركة ضد الإرهاب ولا ضد الإسلام كدين أو حضارة ولكنه صراع ضد الفاشية الإسلامية أي العقيدة الأصولية غير المتسامحة التي تقف ضد الحداثة** والتي انبثق حديثاً في أجزاء عديدة من العالم = الإسلام»[1].

ويقول دانييل بايبس ـ المفكِّر والسياسي المتخصِّص في الدراسات الإسلامية، وأحد المقرَّبين للرئيس بوش ـ أنَّ العداوة لا ينبغي أن تَبْقى في الخطاب السياسي الأمريكي غامضةً وغير مُقْنِعة، وإن عدم تحديد أهداف الحرب بوضوح يؤدي إلى الهزيمة؛ ولذا يتوجَّب على أمريكا وحلفائها تعيين العدوِّ الذي يحاربونه، والذي يُعيِّنه بايبس بأنه: «**الإسلام الاحتجاجي**»[2]، **ويُعيِّن بايبس هذا التيار بأنَّ جذوره تعود للدعوة الوهابية وشيخ الإسلام ابن تيمية**، ويوسِّع المفهوم ليشمل أكثر من نصف المسلمين من المجموعات الإرهابية، والموالين للراديكالية الإسلامية، والاتجاهات الأصولية غير المعادية للولايات المتحدة، مُستثنياً فقط المؤسَّسة العسكرية التركية، وبعض قادة الجمهوريات الإسلامية في الاتحاد السوفييتي السابق، وبعض عناصر المعارضة المنشقَّة في إيران، ويُبيِّن بايبس أنَّ هذا العدو يُهدِّد الولايات المتحدة منذ الثورة الخمينية. . .فمنذ انحسر اليسار الشيوعي واليمين الفاشي = أصبح **الإسلام الاحتجاجي** هو التيار الكلياني الوحيد في العالم، وهو يستهدف بوضوح الحضارةَ الغربية، وسيكون مصدرَ قلقِ العالم العربي خلال عدة عقودٍ قادمة»[3].

ويقول جين و. هيك عن الإسلاميين المتمرِّدين على الهيمنة الأمريكية والداعمة لإسرائيل: «تجمَّعتْ تمرداتهم حول جماعتين محددتين، حيث إنهم في سعيهم الحثيث ظهرت مجموعتان تزعمان العمل من خلال الجهاد في سبيل الله:

---

(١) فرانسيس فوكوياما، «هدفهم: العالم المعاصر»، مجلة النيوزويك، العدد ٨١ (٢٥ ديسمبر ٢٠٠١).

(٢) تأمل: الاحتجاجي، وليست الإشكالية في التيارات القتالية المسلحة فحسب.

(٣) بواسطة: السيد ولد اباه، «عالم ما بعد ١١ سبتمبر»، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٤م)، (ص/١٥١).

١ ـ الأصوليون الدينيون الذين يتصرفون باعتبارهم حرفيين في تفسيرهم للقرآن والأحاديث النبوية، و٢ ـ الجهاديون المقاتلون المحترفون».

ويُفرِّق بين هذه الجبهة المتكونة من الإرهاب الحديث والإحياء الأصولي ـ على حدِّ تعبيره ـ وبين المسلمين المعتدلين، ويُعرِّف المعتدلين الإسلاميين في نظره بأنهم الذين: «**يقبلون التفاسير المعاصرة للقرآن والأحاديث النبوية**»[(١)].

ومن هنا نشأت منذ انتهاء الحرب الباردة مجموعة أفكار وتيارات حول الإسلاميين بالتحديد، والسياسة التي يُفترض أن تُتبع معهم، وبينما تبنى تيار إقصاءهم وأنهم غير قابلين للتحديث = وُجدت تيارات أخرى تدعو إلى دمج الإسلاميين في العملية الديمقراطية وفي النظام السياسي الحديث، كوسيلة أساسيَّة للنجاة من خطر انسداد الأفق السياسي أمامهم في بلادهم التي تحكمها حكومات مُستبدَّة، بما يؤدي لاتساع مساحة خيار العنف لدى الإسلاميين.

**وكوسيلة في الوقت نفسه لتحديثهم ودفعهم دفعاً نحو التخلي عن المكونات الصلبة التي تزيد من حدة الصراع بينهم وبين الغرب، باختصار: توفير الأسباب والدوافع والأجواء المناسبة لزيادة مساحة المعتدلين في التيارات الإسلامية.**

وقد رأت تلك الاتجاهات التي تفكر في ذلك المسار أن وصول الإسلاميين للسلطة قادمٌ، سواء ساعدناه، أو عارضناه.

**جاء في تقرير: «الإسلام والغرب» الصادر عن مركز راند عام ١٩٩٦م:**

«من المرجَّح أنْ يطَّرد نمو دَوْرِ الإسلام في مجال السياسة الداخلية للبلدان المسلمة، وأن التفاعل مع العملية السياسيَّة والاندماج فيها هو وحده الذي سيفضي إلى أن تفقد السياسة الإسلاموية في نهاية المطاف جاذبيتها الراهنة، ومن ثَمَّ تصبح أدخل في الطابع العادي العام، فقد تحسنت فرص وصول الإسلاميين إلى السلطة في بلد أو أكثر من بلدان الشرق الأوسط خلال السنوات القادمة، بسبب التعامل الخاطئ مع ظاهرة الإسلام السياسي من جانب عدد من الدول المسلمة الكبرى»[(٢)].

**ثم يُقرر كاتبا التقرير:** «ضرورة حدوث تغير سياسي واقتصادي واجتماعي بمنأى عن النظم الاستبدادية القديمة في الشرق الأوسط، فالإسلام السياسي هو الذي يُهدد،

---

(١) جون و. هيك، «عندما تتصادم العوالم: بحث الأسس الأيديولوجية والسياسيَّة لصدام الحضارات»، (أبو ظبي، مشروع كلمة للترجمة، ٢٠١٠م)، (ص/١١٦).

(٢) جراهام إي. فوللر، وإيان أو. ليسر، «الإسلام والغرب: بين التعاون والمواجهة»، (القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٧م)، ترجمة: شوقي جلال، (ص/٦٠).

أكثر من غيره، النظامَ المستقرَّ في غالبية البلدان المسلمة أكثر مما يهدد الغرب ذاته. ويستغل الإسلام السياسي أسبابَ السخط والاستياء الناجمة عن النظام القديم، ويضع خطته على أساس العمل للاستيلاء على السلطة وتغيير الوضع القائم. وفي اعتقادنا أن هذا الخطر ـ وهو واقعٌ يُهدِّد الكثيرَ من النظم الحاكمة المتسلِّطة ـ **لا سبيل إلى مواجهته ومعالجته في نهاية المطاف إلا عن طريق قبول القوى الإسلاموية كطرف جديد، وإدماجه إلى حد ما داخل النظام السياسي**. ذلك أنَّ استبعادها سوف يفضي في الغالب الأعم إلى مزيد من المواجهة، وإلى احتمال وقوع انفجار. ولكن عملية دمج الإسلامويين بنجاح داخل النظام السياسي هي عملية مُعقَّدة، تستلزم حذراً وبراعةً، فقد يفضي سوء معالجتها إلى مزيد من زعزعة النظام السياسي. وليس ثمة حلٌ يسير أو بسيط، ما دامت القوى المسئولة عن العنف والتطرف مُستثناة ولم **يتم احتواؤها**»[1].

**ويواصل كاتبا التقرير تحت عنوان: «صعود الإسلام السياسي»**: «سوف يزداد دَوْرُ الإسلام على الأرجح في السياسة الداخلية للبلدان الإسلامية، وسوف تفيد السياسات الإسلامية في إضفاء طابع ثوري على النظم القديمة، وهياكل الصفوة التي تأسست على سلطة الأقلية، وعلى وسائل تسلطية، أو استبدادية في إدارة البلاد. وسيكون لانتشار الديمقراطية في المنطقة أثر مماثلٌ إلى حدٍّ كبيرٍ من حيث زعزعة الاستقرار، وهو أمرٌ مُستقلٌ عن الإسلام. والحقيقة أنه بسبب تهديد الإسلام السياسي لنظم الحكم القائمة وللوضع القائم فإن الكثير من نظم الحكم الإسلامية تكشف عن مزيد من العداء لهذه الحركات، وتؤكِّد عزمها على قمعها. ومن ثَمَّ فقد تكون مشكلة الغرب، والحال كذلك، مع حركات أكثر مما هي مع نظم الحكم، إلى أن يصل الإسلامويون إلى السلطة، ولكن سيكون من الخطر على صُنَّاع السياسة الغربية أن يصلوا إلى نتيجة، مُؤدَّاها: أن الحل هو سحق الدولة لهذه الحركات، فالأمر كذلك في غالب الأحيان. وتعكس هذه الحركاتُ مشكلاتٍ سياسيَّة، واقتصاديَّة، ومجتمعية عميقة الجذور. وحيث إن الحركات الإسلامية تعمل تحت الأرض، وهي في حالة قمع = **فإن غالبية الجماهير المسلمة تنزع إلى النظر إليها باعتبارها القوة الوحيدة التي تُقدِّم حلاً لأزماتها المجتمعية**. والملاحظ في هذه الظروف، وفي أوضاع وملابسات أخرى كثيرة، أن الحركات الإسلاموية تحقق احتكارها للعمل إزاء غياب الآخرين، وذلك باعتبارها المعارضة الجادة الوحيدة لنظم حُكْم منهارة.

**وفي رأينا أن الصراع الأساسي ليس بين الإسلام وغير الإسلام، بل بين أفكار**

(١) «الإسلام والغرب: بين التعاون والمواجهة»، (ص/ ٦١).

**وحركات، وكذلك بين أفكار مضادة وحركات مضادة داخل الثقافة الإسلامية ذاتها.**
والإسلام في تعامله مع الغرب يمكن فهمه غالباً من الناحية السياسيَّة باعتباره المكافئ الوظيفي للنزعة القومية، التي هي ليست بالضرورة قوة سلبية في ذاتها، بل تنطوي على احتمالات التعرض لنفس أنواع التطرف والحسابية الشديدة للضغوط ومظاهر التجاهل الخارجية. ويُولِي الإسلام في خطته السياسيَّة اهتماماً كبيرا للأساس الأخلاقي للعلاقات المجتمعية، ومن ثَمَّ فإنَّ مساهماته لحل المشكلات الاجتماعيَّة والسياسيَّة والاقتصاديَّة تتمثَّلُ أساساً في دعم البيئة الأخلاقية للمجتمع، وهو هدف قيِّم في حد ذاته. ولكن السياسات الإسلامية لا تمثل كياناً واحداً مُتلاحماً من السياسات التي تنتظر التنفيذ، بل هي رؤى عن طابع التاريخ والعالم، وسلسلة من الاتجاهات عن كيفية إدارة دفة السياسة. وفيما عدا ذلك فإن الإسلام السياسي، شأنه شأن النزعة القومية، يفتقر بصفةٍ عامةٍ إلى خطةٍ سياسيَّة أصيلةٍ ومحددةٍ ومميَّزةٍ، تقدم حلولا محددة لمشكلات محددة، بعيدا عن الإشارات المبهَمَة إلى تعميم تطبيق الشريعة الإسلامية.

**وتبدو في الأفق قِلَّةٌ من الحركات الإسلامية قادرةً على تحديث المبادئ الإسلامية، تحديثاً كافياً لجعل الشريعة الإسلامية أكثر اتِّساقاً مع المعايير التشريعية الدولية، وحقوق الإنسان، والأقلِّيات، ومجموع القوانين العلمانية في المجتمعات المختلفة. وبدون هذه القدرة على التوفيق: ليس من المرجَّحِ أبداً أن تستطيع النظم الإسلامية الحاكمة أن تفي بتحدي التغيير والتحديث على نحو يُمكِّنُها من أن تؤدي دورها بنجاح في العالم الحديث. وسوف يكون فشلها فقط سبباً في تفاقم مشاعر الإحباط والاستياء من الغرب، ومن النظام الدولي.**

بيد أن الإسلام السياسي ليس سكونياً جامداً، ولا هو المندفع دون تفكير لإعادة الساعة السياسة إلى الوراء. وإنما على العكس تماماً، **إذ أنه يتطور ويكتسب المزيد من الخبرة والنضج، ويحقق المزيد من الوعي بالحقائق السياسيَّة، والمزيد من الفهم لطبيعة مؤسسات الغرب ونظرياته السياسيَّة وإجراءاته، بل والكثير من المفاهيم الأساسيَّة عن الممارسة الديمقراطية**، وثَمَّة مجموعة واسعة ومتزايدة باطِّراد من الآراء والأساليب السياسيَّة تموج بها الحركات الإسلاموية، وهي حركات تتراوح ما بين دعاة ديمقراطيين للتحديث، ومناضلين مُتطرِّفين يدعون إلى العنف، وحتى رجعيين عاطلين من رؤية متماسكة عن المستقبل. ولا ريب في أنَّ استبعاد الإسلام السياسي من العملية السياسيَّة برمتها هو الذي يفاقم من خصائصه الاستقطابية والمتشددة، ولكن على النقيض من ذلك: فإنَّ إدماجه في النظام السياسي من شأنه أن يُشجع على سرعة تطوره واعتداله، وارتباطه باحتياجات العصر.

ومن حقائق السياسة في العالم الإسلامي المعاصر أنَّ التنظيماتِ السياسة هي المصدر الأرجح والأكفأ في معارضة نظم الحكم القائمة، ومن ثَمَّ فإنها بوجه عام تَحظى بقدر أكبر من المشروعية في نظر العامة، وتتفوق على الأحزاب الأخرى بما تناله من تأييد عميق الجذور من الجماهير. وما لم تنفتح النظم السياسيَّة بحيث تتسع لضروب متنوعة من القوى المتنافسة؛ فسوف يكون الإسلامويون على الأرجح هم ورثة السلطة عند انهيار النظم الاستبدادية.

ونظراً لسوء إدارة ظاهرة الإسلام السياسي من قبل عدد من الدول المهمة؛ مثل: مصر، والجزائر، فقد أَضْحَتْ فرص وصول الإسلامويين إلى السلطة في إحدى هاتين الدولتين، أو في كلتيهما كبيرةً خلال السنوات العديدة القادمة. ومن المتوقَّع على المدى البعيد أن تواجه دولٌ، مثل: أوزبكستان، أو سوريا، أو تونس، أو ليبيا، أو المملكة المغربية تحدياً إسلاموياً خطيراً. كذلك فإنَّ الضفة الغربية، وقطاع غزة يواجهان خطراً واضحاً، غير أن الوصول إلى اتفاق أصيل وناجح بين إسرائيل والفلسطينيين سوف يؤدي على الأرجح إلى الحد كثيراً من خطر المتطرفين، وليس من الضروري أن تأتي النظم الإسلاموية الجديدة على شاكلة إيران، من حيث سياساتها الداخلية والخارجية، هذا على الرغم من أن الحالة الوحيدة التي يمثلها نظام إسلاموي سني حتى الآن = هي حالة السودان. **والملاحظ أنَّ السودان ليس صورةً جد مشجعة لنموذج الحكم الجيد والنظام الإقليمي النابع من حركة إسلامية**»[1].

وفي ندوة[2] عقدها المنتدى الخاص لمعهد واشنطن في التاسع عشر من نيسان ٢٠٠٥م بعنوان: «**مأزق الديمقراطية في الشرق الأوسط، هل الإسلاميون هم الحل ؟**»، قدَّم فيها كل من رويل ماريك جيرشت، وروبرت ساتلوف[3] رأيين متقابلين.

**يقول رويل ماريك جيرشت**[4]: «لقد حان الوقت لقيام واشنطن بتبني سياسة تقبل الأحزاب السياسيَّة الإسلامية كممثلين شرعيين، وشركاء محتملين في الشرق الأوسط، إن هذه الأحزاب تُشكِّل بديلاً للتطرف العنيف».

---

(١) «الإسلام والغرب: بين التعاون والمواجهة»، (ص/ ١٨٧).

(٢) نقلاً عن: «عصر الإسلاميين الجدد»، (ص/ ٦٥ ـ ٦٧).

(٣) يقول ساتلوف: «الإسلاموية ـ السعي إلى تنظيم المجتمع، وإنشاء حكومة مرتكزة على قانون إسلامي ـ هي أعظم تحدي أيديولوجي يواجه الولايات المتحدة اليوم».

(٤) المدير التنفيذي لمعهد واشنطن، ومؤلِّف دراسة بعنوان: «معركة الأفكار في الحرب على الإرهاب: مقالات عن الدبلوماسية الأمريكية العامة في الشرق الأوسط ٢٠٠٤م»، نقلاً عن ترجمة للندوة من مركز الكاشف للدراسات الاستراتيجية.

**ثم يؤكِّد على ضآلة وضعف النخب الليبرالية في العالم الإسلامي؛ فيقول:** «إن التقدميين والليبراليين في المنطقة، والذين هم ذوو شعبية كبيرة في الغرب. . . ضعفاء، وليسوا بذوي شعبية. . . بعيدون عن التيار الرئيسي في أوطانهم».

**ويقول:** «قبل هجمات ٩/١١ لم تكن الديمقراطية في الشرق الأوسط ذات أولويةٍ على أجندةِ سياسة الولايات المتحدة، فقد اعتقد بعض الليبراليين أن الطريق الوحيد إلى الديمقراطية في المنطقة كان عبر الديكتاتوريات المستنيرة، عبر الطريق الذي سلكه كمال أتاتورك في تركيا، إلا أن الحكمة الرسمية تغيرت بعد ٩/١١، فمن الواضح أن الوضع الحالي يشكل خطراً على مصالح الولايات المتحدة، وحده انتشار الديمقراطية الحقيقية، والواقعية، بإمكانه أن يكسر الصلة المتسلسلة بين الاستبداد والتطرف الإسلامي، ولا يمكن للديمقراطية أن تتجذّر فعلياً في المنطقة إلا إذا كان الأصوليون الإسلاميون جُزءاً من المنطقة».

**ثم يقول:** «إن تسلّم الأصوليين السُنيين السلطة سيدفعهم للمشاكل اليومية لشعوبهم، ويُحد من فتنة شعارهم: «**الإسلام هو الحل**»، كما أن نجاحهم سيقوُّض جاذبية التطرف السني العنيف»[1].

وقد حرصت هنا على استعراض رأي تيار الدمج باعتبار أن تيار الإقصاء صريح في فكرة العداوة وهو ظاهر الدلالة على فكرتي أن العداوة هي مع نفس الإسلاميين كتيار رافض للحداثة بأصولها المركزية الغربية؛ أما تيار الدمج فربما اشتبه أمره وبدا كما لو لم يكن معادياً للإسلاميين، والنقولات السابقة تكشف هذا الاشتباه وتدعم أطروحتي **حول نوع الإسلاميين الذين يمكن أن يقبل الغرب التعاون معهم، وأن إسلامياً يبقى إسلامياً محافظاً على قدر كاف من مفاهيمه صلبة = ليس هو المقصود بأطروحات الدمج**، وأن الإسلاميين المقبولين في جنة الدمج هم من يمكن الوصول معهم وبهم - ولو بالتدريج - إلى الحالة التي عبر عنها أحد تقارير مركز راند بقوله: «إن الخط القاسم بين المسلمين المعتدلين والإسلاميين المتطرِّفين في الدول التي يكون بها نظم قانونية معتمِدَة على النظم القانونية الغربيَّة، وهذا هو الحال في أغلبية دول العالم الإسلامي = هو: **ما إذا كان يجب تطبيق الشريعة أم لا**».

وعبر عنها بصورة أوضح وأعظم دلالة على الاستجابة الإسلامية للمفاهيم الحداثية = رئيس الوزراء التركي رجب طيب أردوغان بقوله حسبِ ما ورد في الصحفِ: «إنَّ الدستورَ التركيَّ يُعرِّفُ العلمانيةَ بأنَّها تتعاملُ مع أفرادِ الشعبِ على

(١) نقلاً عن: «عصر الإسلاميين الجدد»، (ص/ ٦٥ - ٦٧).

مسافةٍ متساويةٍ من جميعِ الأديانِ، وأنَّ الدولةَ العلمانيةَ لا تنشرُ اللا دينيةَ».

**وقال عن نفسِه**: رجبُ طيبُ أردوغان ليسَ علمانيًّا؛ فهو مسلمٌ، لكنَّهُ رئيسُ وزراءِ دولةٍ علمانيةٍ، مضيفًا: أقولُ للشعبِ المصريِّ ألَّا يكونَ قلقًا من العلمانيةِ، وأظنُّ أنَّه سيفهمُنا بشكلٍ مختلفٍ بعد تصريحي هذا.

وأكدَّ أنَّ الدولةَ العلمانيةَ لا تعني دولةَ اللادين، متمنيًا وجودَ دولةٍ مدنيةٍ تقومُ على احترامِ جميعِ الأديانِ والشرائحِ في المجتمعِ المصريِّ، موضحًا أنَّ العلمانيةَ الحديثةَ لا تتعارضُ مع الدينِ، بل يجبُ عليها أن تتعايشَ معه.

ودعا أردوغان خلالَ لقائِه مع الإعلاميةِ منى الشاذلي على قناة دريم في برنامج: «العاشرةِ مساءً» إلى أنْ يقومَ دستورُ مصرَ على المبادئِ التي من شأنِها أنْ ترسي قواعدَ دولةٍ مدنيةٍ حديثةٍ تتيحُ للجميعِ أنْ يدينَ بالدينِ الذي يريدُ، وضربَ مثلاً على نفسِهِ بقولِه أنا لستُ علمانيًّا، بل مسلمٌ ورئيسُ وزراءِ لدولةٍ علمانيةٍ، مؤكّدًا أنَّه لا تعارضَ بين الإسلامِ والعلمانيةِ بمفهومِها الحديثِ.

وفي نصِّ إجابتِه على سؤالٍ لمنى الشاذلي حولَ هذا الموضوعِ قال أردوغان: مفهومُ العلمانيةِ ليس مفهومَ رياضياتٍ كأنْ نقولَ حاصلُ ضربِ (٢ × ٢) يساوي (٤)، فتعريفاتُ المفاهيم الاجتماعيةِ تختلفُ في ما بينها، فالعلمانيةُ في المجتمعِ الانجلو سكسوني لها مفهومَها المختلف عنه في أوروبا، كما أنَّ المفهومَ التركيَّ لها مختلفٌ، وقد دفعنا ثمنًا باهظًا من أجلِ ذلك المفهومِ في تركيا.

وأضافَ: في دستور ١٩٨٢م تمَّ تعريفُ العلمانيةِ بأنَّ معناها وقوفُ الدولةِ على مسافةٍ متساويةٍ من جميعِ الأديانِ، أمَّا الأشخاصُ فلا يكونونَ علمانيينَ، يستطيعونَ أن يكونوا متدينينَ أو ضدَ الدينِ أو من أديانٍ أخرى، فهذا شيءٌ طبيعيٌّ. وقالَ: أنَا أؤمنُ بأن المصريينَ سوفَ يقيمونَ هذا الموضوعَ بكلِّ جديةٍ في هذه الفترةِ الانتقاليةِ وما بعدها خصوصًا ما يتعلقُ بالديمقراطيةِ ومسيرتِها، وسوف يكتشفونَ أنَّ الدولةَ العلمانيةَ لا تنشرُ اللا دينيةَ ولكنَّها تحترمُ كلَّ الأديانِ وأنْ يعيشَ كلُّ فردٍ حريةً دينيةً، ويجبُ ألَّا يقلقوا من هذا الشيءِ.

ونصحَ أردوغان الذين يعدونَ الدستورَ المصريَّ الجديدَ بالحرصِ على ضمانِ وقوفِ الدولةِ على مسافةٍ متساويةٍ من جميعِ الأديانِ والفئاتِ وعدمِ حرمانِ الناسِ من أن يعيشُوا دينهم وإعطاءَهم ضمانًا لذلك، فإذا بدأتِ الدولةُ بهذا الشكلِ فإنَّ المجتمعَ كلَّه سيجدُ الأمانَ، المسلمون والمسيحيون وغيرهما من أديان أخرى واللا دينيون، فحتى الذي لا يؤمنُ بالدين يجبُ على الدولةِ أن تحترمَه.. إذا تمَّ وضعُ تلك

الضمانات فهذه هي الدولة العلمانية. وشدد قائلاً: «**الدولةُ تكون علمانيةً ولكن الأشخاص ليسوا علمانيين**».

وهذه الاستجابة الإسلامية الأردوغانية سواء قلنا إنها عن قناعة أو إنها نوع من البراجماتية = ستبقى نموذجاً يدلنا على الحد الذي ينبغي أن يصل إليه الإسلامي؛ ليكون مؤهلاً للدمج، مع كون الإدارات السياسية الغربية واعية بمساحات البراجماتية التي قد يسلكها هذا الإسلامي، وقد تكون واعية بأنه لا يتقاطع معهم في مفاهيمهم هذه عن قناعة تامة، ولكن توازناتهم المصلحية قد تدفعهم لإغضاء الطرف عن هذا وقبول الإسلامي ودمجه ما دامت براجماتيته بلغت به هذا الحد، وسأعود لتفصيل أكبر حول هذا في الفصل الأخير من البحث.

**(٢)**

كلُّ ما تقدم شرحه وبيانه، يدلنا على الفكرة الأساسيَّة هاهنا، وهي: طبيعة الصراع وتركزها، وأنها وإن كانت تعمُّ عند بعضهم الدين نفسه، فإنها لا تنحصر عند الباقين في التيارات الجهادية القتالية، بل **تتعداهم إلى عموم الإسلاميين، بوسمهم أصوليين غير قابلين للتحديث والاندماج في التجانس الثقافي الذي يُراد عولمته، بحيث يكون العالم بمثابة دولة حديثة، كونفيدرالية الثقافة والتحديث**.

**إنَّ هذا الصراع في القلب منه إذاً هو صراعٌ مع الإسلاميين على وجه الخصوص، فمن هم الإسلاميون؟**

الإسلاميون هو مصطلح إجرائي يُطلَق لتمييز فئةٍ معيَّنةٍ من المسلمين، لديها درجة أعلى من الشعور بإشكالية الإقصاء العلماني للإسلام عن مراكز سلطته المرجعية، في السياسة، والاجتماع، والاقتصاد، والثقافة، وتسعى جاهدةً لعودة الإسلام لهذه المراكز، تمهيداً لاستعادة أمجاده ونفوذه العالمي الذي كان.

وبالتالي فهذا الفصيل ـ باختلاف أطيافه ـ هو رأس الحربة الحقيقي في الصراع، أو حتى الحوار بين الإسلام وغيره من الأمم والحضارات، وبعض أطيافه تلك هي التي دخلت صراعاً مع حكوماتها بعد تأسيس الدولة الوطنية الحديثة، في العالَمَيْن العربي والإسلامي.

**يقول المستشار طارق البِشريّ**: «مصطلح استُخدِم حديثاً، وأساسه: هو التفرقة أو التمييز بين الحركة الإسلامية التي تدعو إلى دمج الدين والسياسة، وجعل الدين نظاما للحياة، وبين القائلين بأن الدين أداء للفروض، وإقرار بالشهادتين. لذلك قيل

«إسلامي» تمييزاً للمسلم الذي ينضوي تحت لواء الإسلام السياسي، ويدعو إلى تطبيق الشريعة الإسلامية. وبالتالي، فالتسمية لا تحتكر العقيدة أو الإيمان، ولكنها تُميِّز فقط بين المسلم عموماً وأخيه الذي يتحمل عبء الدعوة، أو الممارسات لتطبيق الإسلام، دينا ودولة.

وهناك من يخشى أن يستخدم لفظ «الإسلامي» بمعنىً يُنكر على بقية المسلمين إسلامهم.

لا، وإنما المقصود هو تمييز الذين يهتمون بالجانب السياسي للإسلام، تمييزاً اصطلاحياً فقط. ولا أحد يملك إنكار إسلام الآخرين المهتمين بالجانب العقيدي فقط»[1].

وإذا تأمَّلنا هذا التعريف جيداً، والذي هو مطابقٌ تماماً لتعريف تقرير راند الذي صدَّرنا به هذا الفصل = ظهر لنا جلياً أنَّ الحاجة للتغطية ليست قاصرةً على العربي كعِرْقٍ، ولا على الإسلام كدينٍ، ولا على المسلم كمُنتَسِبٍ عامٍّ لهذا الدين؛ **بل لا بد أيضاً من تغطية الإسلاميين كفاعلين مؤثِّرين.**

وإذا كانت تغطية العربي والمسلم والإسلام كانت فعلاً دؤوباً، بداية من كتابات النصارى القديمة عن الإسلام والعرب والمسلمين، وانتهاءً بزماننا الحالي، مروراً بالجهاز الاستشراقي النشط في القرنين التاسع عشر والعشرين = فإن تغطية الإسلاميين في العشرين سنة الأخيرة تحوَّلت إلى نشاط فاعل، له أجهزته ومؤسساته ومنتجاته، وله كذلك أثره في صناعة القرار في الصراع بين الإسلاميين وخصومهم، الداخليين والخارجيين، وهذه التغطية سنرى أنها في أحيان كثيرة كانت مختزلة وغير أمينة، وخلت من النزاهة، فهي إما أن تكون تغطية كاذبة تنقل غير الواقع، وإما أن تكون مختزلة تنقل واقعاً ربما يكون صادقاً لكنها تنزعه من سياقاته وتُداري العوامل والأسباب المؤثرة فيه والتي قد يؤدي كشفها لتغير في تلقي المشاهد للرسالة المستترة في التغطية. وسنرى كيف أن تصوير الإسلاميين في هذه التغطية لا يكتفي باختزالهم كتيارات في صور محدودة فيها خلل، وإنما حتى عندما يتم تصوير تيارٍ منها لا يتم تصويره بأمانة، بل يبقى التشويه والاختزال حتى عند اختيار تيارٍ معين لتصويره، رغم أن هذه الفروق والتباينات بين التيارات واضحةٌ جداً، ورغم أن أدبياتِ كل تيار واضحةٌ أيضاً في شرح أفكاره، كل ذلك واضح جداً في أدبياتهم، بحيث يشعر المتأمل بريبة شديدة في أغراض محاولات التنميط والتشويه والاختزال هذه.

(١) غالي شكري، «أقنعة الإرهاب»، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١م)، (ص/ ٩٤).

ولا شك أن هذا التشويه والاختزالَ له صلةٌ بالمسار الصراعي الذي حصل في السنوات الأخيرة: «فمنذ الصدمة النفسية الإيرانية، التي جدَّدتها في صورة نموذجٍ خياليٍّ في التسعينيات المشكلةُ الجزائرية، وبعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م، جدَّدها التهديد المستمر بالإرهاب الإسلاميِّ العالمي = يكاد لا يتم تناول ملف الإسلام في وسائل الإعلام إلا مُشوَّهاً، من خلال ظهور الإسلاموية ونتائجها التدميرية. هكذا، **فالإسلاموية لها وظيفة التمثيل النشط للإسلام، مع إقصاء أغلب الخطابات والصور الإعلامية عن وضع الإسلام في فرنسا والعالم. ولم يعد الإسلام في كثير من الأحيان يُنظَرُ إليه كمسألةٍ اجتماعيَّة عاديةٍ، وإنما دائماً كخطرٍ مُحتمَل**»[1].

والحقيقة أن المسألة لا ترجع إلى عدم التفريق الغربي بين الإسلاميين من جماعات العنف وغيرها، بقدر ما ترجع لوجود معايير مُعيّنة لتصنيف المعتدلين، وغير المعتدلين، وهذه المعايير يؤدي تطبيقها على الإسلاميين إلى إدخال معظمهم في دائرة غير المعتدلين، سواء في ذلك جماعات العنف وغيرها، وأن معيار الاعتدال ومحور التفريق هو كيفية تلقي الإسلاميين للحداثة العلمانية في مرتكزاتها الغربية الأساسية، ومدى استجابتهم لمقتضيات تحقيق المصالح الغربية، **وأن مجرد رفض مقدار معين من أصول هذه الحداثة = يكفي ليدخل الإسلامي في دائرة المغضوب عليهم حتى ولو لم يكن منتمياً أو متبنياً لسياسات عنفية**. وهو ما سيظهر معنا جلياً في فصول البحث القادمة.

---

(١) «الإسلاموفوبيا»، (ص/ ٤٤).

# الفصل الثاني:

# الصورة على الشاشة
## رحلة البحث عن المُستَتِر

«لقد صار لزامًا على العالم كله أن يمر عبر مصفاة الصناعة الثقافية. ومُشاهِد السينما يرى الشارع امتدادًا للمشهد الذي يتركه للتو.

الإنتاج بواسطة تقنياته يترك الانطباع بأن العالم الخارجي ليس إلا امتدادًا لما يُصار إلى اكتشافه في الأفلام، لا يجب أن تتميز الحياة العادية عن الأفلام إطلاقًا، فالفيلم يُساعد المُشاهد الضحية على التماهي مباشرة مع الواقع».

**أدورنو وهوركهايمر في «جدل التنوير»**



## أولاً: مفهوم الصورة وإشكاليتها

الصورة الذهنية هي تصوُّرٌ عقليٌّ شائعٌ، فردياً، أو جماعياً، نحو شيء مُعيَّن، وقد يكون هذا الشيء فرداً، أو جماعةً، أو شعباً، أو ديناً، أو رأياً، أو مذهباً، بحيث تتحول هذه الصورة إلى مدلول يستحضره الذهن بمجرد استحضار هذا الشيء، وقد يبني المتصوِّر لهذه الصورة مواقفه وعلاقاته مع هذا الشيء بناء على هذا التصور، مما يؤدي مع التراكم إلى تحول الصورة الذهنية إلى مُركَّبٍ من الأحكام، والتصورات، والانطباعات المتنوعة.

والذهن يقوم ببناء هذه الصورة عن طريق الاعتماد على وسائط معرفية، وإدراكية، تبدأ من أدواته هو المعرفية؛ كالحواس مثلاً، وتنتهي بمصادر المعرفة التي يجد فيها مادة تتعلق بالشيء الذي يريد تكوين الصورة عنه، مثل: الكتب، والأخبار، والاتصال الذاتي بالشيء، ونحو ذلك، مروراً بالذهن الذي يقوم بالربط بين المعلومات التي تُتَاح له عبر المصادر المعرفية، ليُنتِج الصورة الذهنية المطلوبة. والحقيقة أن قدرة الحواس على الاتصال مع عالم بهذا الاتساع تظل قدرةً محدودةً، من هنا كانت الوسائط المعرفية الأخرى هي وسيلة صناعة الصورة في غالب الأحيان.

ويرد في الحقل نفسه مصطلح الصورة النمطية، ويمكننا القول بأن الصورة النمطية أخصُّ من الصورة الذهنية؛ لأن الصورة الذهنية قد لا تتحول إلى نمط، وذلك إذا ما سلمت من عيوب الاختزال، وظلَّت منفتحةً وقابلة للنقد، والمراجعة، والزيادة.

وقد كان الكاتب والصحفي والمعلِّق السياسي الأمريكي والتر ليبمان (١٨٨٩ - ١٩٧٤م) هو أول من استعمل مصطلح الصورة النمطية، في كتابه: «الرأي العام»، وقد رأى أن الإنسان يصنع لنفسه داخل ذهنه صورة عن العالم الذي لا يستطيع الوصول إليه، موضحاً أن التنميط يتضمن وسائل تنظيم الصور والانطباعات التي تتسم بالثبات والبساطة، وانتقاء ملامح وإبرازها لتمثِّل الكل.

ومن الواضح أن عملية بهذا التعقيد والتركيب قابلة بشدة لوقوع الخلل في أحد مراحلها مما يؤدي لصورة ذهنية مشوهة أو غير دقيقة عن الشيء.

**يقول «ليبمان» في فصل «الصور النمطية للدفاع»**: «إنَّ الأفراد عادة لا يُفرِّقون بين العالَم «كما هو»، وبين رؤيتهم للعالـم «كما يرونه»، أو بين ما يُمكن تسميته بـ: «الحقيقة الموضوعيَّة»، و«الحقيقة الذاتيَّة».

**ومن هنا فقط**: تستطيع أن تقول بأنَّ الواقع قد بدأ ينهار بالفعل، وذلك لأنَّ أفراد المجتمع في الحقيقة أصبحوا يبنون تصوراتهم من خلال ما يُقرأ، ويُسمع، ويُرى من خلال وسائل الإعلام»[1].

ومن الواضح أيضاً أنه في ظلِّ عالَـم مليء بالاختلاف، والصراع، وتعارض الرغبات = فإنه ستنشأ إرادةٌ لتشويه الصورِ الذهنية، أو على الأقل صناعتها بصورةٍ تتوافق مع رغبات الطرف صانع الصورة، حتى ولو لم يكن يعتقد أنه يُشوِّه الصورة، لكنه على الأقل يصنعها وينقلها كما يتصورها هو، وقد لا يكون تصوره هو عين الواقع.

وبالتالي فالصورة الذهنية عرضةٌ لكل أنواع الاحتمالات الممكنة، فقد تكون ثابتةً أو متغيرة، عقلانية أو غير عقلانية، محكمة منطقياً أو غير محكمة، مُسطَّحَة أو عميقة، متحيزةً أو موضوعية، تاريخية أو راهنة، أو مزيجاً من ذلك كله.

من هنا كانت أهمية البحث في تلك الصور التي يتم صناعتها عن الأفراد، والجماعات، والشعوب، والكيانات، والمذاهب، والتيارات، ومدى دقتها ومطابقتها للواقع، وسلامتها من التنميط والاختزال، والتشويه والاحتيال.

وصناعة الصورة هي أحد أهم أدوات فعل التغطية، حين يكون فعل التغطية فعلاً أيديولوجياً، يهدف إلى زرع رسالة وفكرة معينة؛ فالتغطية المعرفية لا تحرص دائماً على صياغة الصورة، بل قد تنقل ما بين يديها من المعلومات، وتترك للمتلقي صياغة الصورة بذاته، والتغطية المعرفية حين تحمل على عاتقها صناعة الصورة؛ فهي تجاهد لتكون الصياغة أمينةً، مطابقةً للواقع، ساعيةً للتخلص قدر الاستطاعة من آثار التحيز. وهذا هو الطريق الذي لا يستطيع فعل التغطية الأيديولوجي أن يسلكه؛ لأنه يتعارض بصورة أساسيَّة مع عدة عوامل ودوافع، أهمها: **شبكة العلاقات والمصالح والقوى والتحيزات التي يتحرك بها صانع الصورة، وتُحركه أحياناً.**

(١) بواسطة: محمد علي، «الإعلام وصناعة الواقع»، (بيروت: مركز نماء، ٢٠١٤م)، (ص/٩٩).

## ثانياً: الإعلام وصناعة الصورة

**«إن لم تكن حذراً = فإن الصحف ستجعلك تكره المقهورين، وتحب أولئك الذين يمارسون القهر».**

**مالكولم إكس**

**(١)**

في الستينات الميلادية، وبعد رحلة طويلة من الأفكار النظرية حول الإعلام وعلاقته بالسياسة الحديثة والجماهير، والاحتياج للسيطرة عليها بآليات تختلف عن آليات الدولة التوتاليتارية = أنشأت المخابرات المركزية الأمريكية ما يُعرف بمشروع: «موكينج بيرد /moking bird»، وكان الهدف من وراء هذا المشروع: هو التحكم في الصحافة والإعلام المرئي لِبثِّ ما تريده السُّلطة، وهذا على حسب التقرير الذي أعدته «اللجنة المختارة في مجلس الشيوخ بشأن المخابرات»، والتي كان يترأسها فرانك شيرش، بسبب أنَّ الرئيس فورد قد أصدر المرسوم الرئاسي «١١٩٠٥» بناء على نتائج التقرير الذي أعدته لجنة الكونغرس للأمن «عام ١٩٧٥م»، والذي جاء بعنوان: «مؤامرات مفترضة لاغتيال زعماء أجانب»، وهذه اللجنة يقودها السيناتور فرانك شيرش، وقد شدَّد التقرير على المؤامرات المفترَضة لاغتيال: باتريس لومومبا (الكونغو)، فيدل كاسترو (كوبا)، رفائيل ترجيلو (جمهورية الدومنيكان)، نغودينه دييم (فيتنام)، رينه شنايدر(شيلي).

وقامت اللجنة باكتشاف أنَّ «المخابرات الأمريكيَّة» قد أعدَّت مشروعًا للقيام بالتحكم في الصحافة والإعلام، من خلال الأوامر المباشرة بنشر أخبار معينة، وكذلك استخدام السينما الأمريكيَّة في ذلك، وكذلك من خلال دفع أموال لمجموعة

من الصحفيين للعمل على كتابة تقارير مُعدَّة مُسبَقًا من المخابرات الأمريكية»[١].

هذه الواقعة التي تعود لنصف قرن مضى تدلك على شيء مما يجري خلف وسائل الإعلام، وخلف تلك الشاشة البيضاء، التي تجلس أمامها مسحوراً تحسب أنها ترفيهٌ بريء، والأمر أعقد من هذا بكثير؛ فسلطات الدولة الحديثة في سعيها لحماية مصالحها وصناعة تجانسها الثقافي والاجتماعي = تستخدم وسائل الإعلام وتوظفها، ذلك التوظيف والاستخدام الذي يجعلها متجانسة إلى حد كبير مع توظيف الجنود في الجيش.

يقول بودريار: «إنَّ السُّلطة تلعب لعبة الواقع، لعبة الأزمة، لعبة إعادة صناعة رهانات اصطناعيَّة اجتماعيَّة، واقتصاديَّة، وسياسيَّة»[٢].

وإعادة الصناعة هذه لا بد منها؛ فإن السلطة لا يمكنها أن تبقى مستقرة على قمة هرم لا يتجانس معها، أو وهي تحكم مجتمعاً يموج بتنوعات في الرؤى والتصورات تؤدي لخلل في العلاقة والاتصال بين السلطة والمجتمع.

صناعة الرأي العام، ينبغي أن يُنظر لها نظرة تراعي شمولية اشتغالها، فصناعة الرأي العام عظيمة الأثر في السياسة الحديثة من ناحية، وفي تكوين الدولة الحديثة من ناحية أخرى.

يذكر جوزيف كلابر[٣]: «هناك منطقة أخرى يمارس فيها الاتصال الجماهيري تأثيراً بالغ الفعالية، وتتمثل في خلق رأي عام فيما يتعلق بالقضايا الجديدة، وأعني بالقضايا الجديدة: تلك القضايا التي لا يملك الفرد حولها رأياً محدداً، والتي لا يملك إزاءها رأياً محدداً أيضاً أصدقاؤه، أو زملاؤه في العمل، أو الأسرة، والسبب الذي يؤدي لفعالية الاتصال الجماهيري في خلق مناخ من الرأي فيما يتعلق بالقضايا الجديدة واضح تماماً، فالفرد لا يملك ميلاً مُسبَقاً يدافع عنه، وبالتالي فإن الاتصال يهاجم، لو جاز التعبير، تربة غير مُحصَّنَة. وما إن يتم تخليقُ رأي ما، حتى يصبح بمنزلة الرأي الجديد الذي يسهل بعد ذلك تعزيزه، ومن ثم يصعب تغييره. وفضلاً عن ذلك، فإن عملية تخليق الرأي هذه تكون فعالةً أكثر في حالة الشخص الذي لا يملك أي مصدر آخر للمعلومات حول الموضوع = يمكنه استخدامه كمحك للاختبار،

(١) بواسطة: «الإعلام وصناعة الواقع»، (ص/١٠٦)، وفيه: لمزيد الاطلاع يراجع أرشيف مجلس الشيوخ الأمريكي بتاريخ يناير (١٩٧٥م) تحت عنوان: «لجنة فرانك شيرش»، من على الموقع الرسمي لمجلس الشيوخ الأمريكي senate.gov، ومراجعة كتاب: «عقيدة الصدمة» لنعومي كلاين.

(٢) جان بودريار، «المصطنع والاصطناع»، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة)، (ص/٧٤).

(٣) مدير قسم البحوث الاجتماعيَّة بشبكة كولومبيا للإذاعة والتليفزيون.

وبالتالي فإنه يعتمد اعتماداً كلياً، أكثر من غيره، على ما يُقدَّم له من معلومات حول الموضوع الـمُثَار»[1].

**ومن المهم هنا الإشارة إلى إحدى نظريات الرأي العام التي أظن أن لها مقدرة تفسيرية عالية فيما يتعلق بفهم أثر التغطية الإعلامية القوي رغم كونها لا تصنع إجماعاً بالمعنى الاستغراقي.**

الذين لا يتأثرون، لم هم غير مؤثرين؟

بمعنى: لماذا تنجح التغطية الإعلامية في تكوين رأي عام سائد ومنتشر رغم وجود استثناءات قوية وكثيرة أحياناً لا تتأثر بوسائله التزييفية؟

**هنا تأتي نظرية دوامة الصمت والتي أرى أنها مهمة جداً لفهم مسألتنا هذه.**

«**تقوم نظرية دوامة الصمت على افتراضٍ رئيسٍ فحواه:** أن وسائل الإعلام حينما تتبنى اتجاهاً ثابتاً ومتسقاً من إحدى القضايا لبعض الوقت = فإن الرأي العام يتحرك في اتجاه وسائل الإعلام نفسها... في ضوء سعي الأفراد إلى القبول الاجتماعي من الآخرين وخشيتهم من العزلة الاجتماعية، فإذا ما اعتقد الأفراد أن آراءهم الشخصية تتسق مع آراء الأغلبية في المجتمع = فالأكثر احتمالاً أن يعبر الأفراد عن آرائهم علانية. **مقابل ذلك تقل احتمالات تعبير الأفراد عن آرائهم في حالة إدراكهم أن آراءهم لا تتسق ورأي الأغلبية في المجتمع**... وإذا ما أدرك الأفراد أثناء ملاحظتهم وفحصهم للبيئة المحيطة أن آراءهم الشخصية تحظى بالانتشار بين الآخرين = فإنهم يعبرون عن آرائهم علانية وبثقة مرتفعة، وفي مقابل ذلك، فعند إدراك الأفراد لعدم جماهيرية آرائهم وفقدانها لأرضية التأييد من جانب الآخرين = فإن ذلك يلزمهم الحذر تجاه التعبير عن آرائهم بشكل علني [وتبقى] هناك أقلية داخل مجموعة الأقلية الصامتة تتمسك بآرائها، وهؤلاء الأفراد لا يتأثرون بما تخلقه وسائل الإعلام من مناخ للرأي حول القضية، كما أنهم يمكن أن يعبروا عن آرائهم إذا ما وجدوا أنها تكسب تأييدا من الآخرين»[2].

**وبالتالي فصناعة الرأي العام لا تعتمد على خلق إجماع حقيقي على رأي أو توجه أو موقف أو تصور معين، وهي لا تطمع في إعدام الآراء والتصورات المغايرة لها، لكنها تسعى ـ خاصة في القضايا الكبرى ـ إلى حصار أصحاب هذه الآراء والتصورات المغايرة، بحيث يكونون مهددين بالنبذ والإقصاء إن صرحوا بوجهات نظرهم المخالفة أو إن هم تعدوا في التصريح بها مستويات معينة.**

---

(١) بواسطة: «المتلاعبون بالعقول»، (ص/ ٢٣٤).

(٢) عادل عبد الغفار خليل، «الإعلام والرأي العام»، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية ٢٠١١م)، (ص/ ٧٢).

## (٢)

**الآن ما هي أدوات لعبة صناعة الرأي العام وخلق التجانس هذه؟**

إنها وسائل الإعلام بمختلف أنواعها، سواء أكانت ترفيهيةً، أم إخباريةً، أم تثقيفيةً، فلدينا أداتان أساسيتان هاهنا يتم توظيفهما:

**الأولى**: الوسائل التي تعتني بتوفير معلومات عن الحقائق لعموم الجماهير، وهي النشرات، والتقارير الإخبارية، وبرامج التوك شو، والبرامج التعليمية والتثقيفية الموجَّهة لعموم الجمهور.

**الثانية**: الثقافة الشعبية، والتي حلَّت بالنسبة للجمهور محل الفولكلور، وصارت هي أساطير الشعب، وقصصه، وصانعة خيالاته، وفي الوقت نفسه: تصور له هذه الخيالات على أنها امتداد للواقع.

يقول هربرت شيللر: «إن بنية الثقافة الشعبية التي تربط عناصر الوجود بعضها ببعض، وتشكل الوعي العام بما هو كائنٌ، بما هو مهم، وما هو حق، وما هو مرتبطٌ بأي شيء آخر، هذه البنية **أصبحت في الوقت الحاضر مُنتَجاً يتم تصنيعه**»[١].

وهو نفس ما يُصوِّره إريك بارنو ـ مؤرخ التليفزيون الأمريكي ـ على النحو التالي: «إن مفهوم الترفيه، في تصوري، هو مفهوم شديد الخطورة؛ إذ تتمثَّل الفكرة الأساسيَّة للترفيه في أنه لا يتصل من بعيد، أو قريب بالقضايا الجادَّة للعالم، وإنما هو مجرد شغل، أو ملء ساعة من الفراغ. **والحقيقة أن هناك أيديولوجيةً مُضمَرةً بالفعل في كل أنواع القصص الخيالية، فعنصر الخيال يفوق في الأهمية العنصر الواقعي في تشكيل آراء الناس**»[٢].

وفي النظام السائد في العالم اليوم، فإن مضمون هذه الأيديولوجيا التي تتم عولمتها يحدده شيللر تحديداً دقيقاً بقوله: «ألوان الترفيه والتسلية المنتجة تجارياً، هي الأدوات الرئيسة لنقل قيم الرأسمالية الأمريكية القائمة على الشركات العملاقة وأساليب حياتها... إن ما يشاهده الناس، وما يقرأونه، أو ما يستمعون إليه، وما يرتدونه، وما يأكلونه، والأماكن التي يذهبون إليها، وما يتصورون أنهم يفعلونه، **كل ذلك أصبح وظائف يمارسها جهازٌ إعلاميٌّ يقرر الأذواق، والقيم التي تتفق مع معاييره الخاصَّة، التي تفرضها وتعززها مقتضيات السوق**»[٣].

---

(١) هربرت أ. شيلر، «المتلاعبون بالعقول»، (الكويت، عالم المعرفة)، (ص/١١٣).

(٢) بواسطة: «المتلاعبون بالعقول»، (ص/١١٤).

(٣) «المتلاعبون بالعقول»، (ص/٢٠٤، ٢١٤).

ولا بد أن يكون واضحاً أن هاتين الأداتين: «المعلوماتية الشعبية، والثقافة الشعبية» يحدث بينهما تناسقٌ كبيرٌ جداً، خاصَّةً في القضايا الأساسيَّة والعظمى، والتي يهدد الاختلاف فيها ـ إذا اتسع ـ تجانسَ المجتمع، ويهدد بالتالي الوحدة الصناعية للدولة الأمة.

والتناسق والتشابه والسير في مجرىً واحدٍ في معالجة القضايا الكبرى، والذي تلحظه وأنت ممسك بالصحيفة بنفس الدرجة الذي تلحظه في أفلام العام، ولا تجد ما يخالفه على المحطات التلفازية الكبرى إلا بصورة شكلية = كل هذا يدلك على حقيقة أساسيَّة: «إن التشابه الجوهري في المادة الإعلامية وفي التوجهات الثقافيَّة التي تنقلها كل وسيلة من وسائل الإعلام بصورة مستقلة، **يستلزم بالضرورة أن ننظر إلى الجهاز الإعلامي بوصفه وحدة كاملة**»[١].

يقول أدورونو وهوركهايمر عن هذه الوحدة: «الوحدة الجذرية التي توحي بها الصناعة الثقافيَّة تعلن بوضوح ما يجري في السياسة؛ فالفارق بين الأفلام من الفئة (A)، أو من الفئة (B)، أو بين القصص التي تُطبَع في المجلات المختلفة الأسعار، لا يُقام على محتوى هذه الأفلام أو القصص بقدر ما هو لخدمة المستهلكين، ولإعادة تربيتهم؛ **فقد وُضع لكُلٍّ ما يناسبه، حتى لا يستطيع أحدٌ الفلتان**»[٢].

وينبغي التنبيه إلى أن تأكيدنا هنا على قضية الوحدة لا ينفي وجود الاختلافات وهو «لا يعني أن كل صانع أفلام يلعب دوراً مشابهاً لأدوار الآخرين؛ فالاستجابات تختلف، ووظيفة النقد أن يرى موضع الاختلاف»[٣].

**والبصيرة بموضع الاختلاف هي التي تقود إلى فهم طبيعته وهل هو دائماً اختلاف جوهري أم هو اختلاف داخل إطار ونطاق محددين؟**

**وما هي طبيعة التعامل السلطوي مع الاختلاف الذي يجاوز هذا الإطار المحدد؟**

**في القسم التطبيقي من البحث سنتناول قضية الاختلاف داخل الوحدة وطبيعته ومحدداته.**

يبقى الآن أن نشير إشارة واجبة سريعة إلى رؤية مدرسة فرانكفورت للثقافة كصناعة، وعلاقة ذلك بموضوعنا هنا.

---

(١) «المتلاعبون بالعقول»، (ص/٣٦).

(٢) ماكس هوركهايمر، وثيودور ف. ادورنو، «جدل التنوير»، «بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦»، (ترجمة: جورج كتورة عن طبعة: ألمانيا، ٢٠٠٣)، (ص/١٤٤).

(٣) «أفلام ومناهج»، (١/٥٣).

بعد الحرب العالمية الثانية، طرحت مدرسة فرانكفورت نظريتها النقدية في الثقافة كصناعة تقف خلفها شبكة من العلاقات السلطوية، لم تعد بعدها الثقافة منتجاً عفوياً، أو مستقلاً، فالنظريَّة النقديَّة تفترض أنَّ **وظيفة وسائل الإعلام هي مساعدة أصحاب السلطة في المجتمع على فرض نفوذهم، والعمل على دعم الوضع القائم، ولذلك كانت دراساتهم النقديَّة للأوضاع الإعلاميَّة، وانتشار الثقافة الجماهيرية بدلاً عن الثقافة الراهنة؛ لوضع تفسيرات خاصَّة بمحتوى وسائل الإعلام؛ للترويج لمصالح الفئات المسيطرة على المجتمع.**

يقول أدورنو: «صناعة الثقافة تتودد كثيراً للجماهير من أجل تعزيز وتثبيت رأيها، وتمريره كمعطى بديهي، وإقصاء أي موقف يمكن أن يغير هذا الرأي، صناعة الثقافة في حاجة إلى الجماهير مروضة؛ لتحقق وجودها، تتحول لخداع الجماهير؛ أي: بعبارة أخرى: وسيلة من وسائل تكميم الوعي»[1].

ويقول أيضاً: «ما كان يسمى دائماً فناً شعبياً = كان يعكس دائماً الهيمنة»[2].

يقول آلن هاو: «والتغيرات في علم النفس الاجتماعي، غدت تخدمها الآن سيرورة ثالثة: إغراء صناعة الثقافة، وهذا ما دفع أدورنو بشكل خاصٍّ، كما دفع سواه، كل على طريقته = لأنْ يُسلِّط تحديقته المدمِّرة على الأفلام، والمذياع، والتلفاز، والموسيقا الشعبيَّة، والصحف»[3].

فالثقافة المصنوعة بهذه الوسائل = فهي أداة من أدوات السلطة؛ لتزييف واقع الناس وخدمة مصالح هذه السلطة بما يؤدي إلى: «استلاب ثقافي، وإلى إبطال أية قدرة إبداعية لدى الفرد، الذي يفتقر إلى ما يُخلصه من أسر الرسائل المبثوثة»[4].

وهذه الرسائل المبثوثة التي تبلغ من العنف والضراوة أحياناً إلى الدرجة التي تجعل وسائل صناعة الثقافة بمنزلة أدوات القمع، وهي المقابلة التي يثيرها تشومسكي عندما يجعل وسائل الإعلام في الدول الديمقراطية بمنزلة أدوات القمع في الدول الشمولية، وساعتها على حد قول أدورنو وهوركهايمر: «الصناعة الثقافية لا ترفع أبداً، بل هي تقمع»[5].

---

(١) ثيودور أدورنو، «صناعة الثقافة» ترجمة: نور الدين علوش، ضمن: «مدرسة فرانكفورت النقدية»، (بيروت: ابن النديم للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م)، (٥٦٦، ٥٧٢).

(٢) ثيودور أدورنو، «الأدب الصغير: أفكار ملتقطة من الحياة المشوهة» ترجمة: ناجي العونلي، (بيروت: شرق غرب للنشر، ٢٠١١م)، (ص/ ٣٣١).

(٣) آلن هاو، النظرية النقدية، (ص/ ٦٢، ٦٣).

(٤) دينس كوش، «مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية»، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٧م)، (ص/ ١٣١).

(٥) «جدل التنوير»، (ص/ ١٦٣).

ولا شك أن هذه النظرة تبدو لأول وهلة متطرفة، فالواقع يشهد أنه لا يمكن تعميم الجماهير وتعميم هذا الأثر عليهم؛ فأنت تجد من الجماهير من يحتفظ بدرجة من الوعي النقدي ولا يصل تأثير هذه الثقافة المصنوعة عليه إلى هذه الدرجة، ونفس الفرد المعين من الجمهور تجده يستجيب لرسائل الثقافة المصنوعة تارة، وتارة أخرى لا يستجيب لها.

والواقع أن ميزان النظر لهذا الموضوع ينبغي أن تُراعى فيه حقيقة مهمة في دراسة الظاهرة الإنسانية عموماً، والظواهر الاجتماعية والجماهيرية خصوصاً، وهي أن هذه الدراسة ليست دراسة تجريبية ولا طمع لها في هذا، وأن عدم اكتمال التعميم ووجود الاستثناء عند محاولة تجريد نموذج أو نمط من الظواهر هو لازم الوقوع، وأن هذا الاستثناء نتيجة لكون مساحة عريضة من الناس هم محل الدراسة = قد يكون بمئات الآلاف.

**الفكرة الأساسية هنا تكمن في أمرين:**

**الأول**: هو أهمية الوعي بوجود الاستثناء، وألا يُعرض النموذج أو النمط المستخلص من الظاهرة بصورة توحي بأنه الممثل الشرعي وتُلغَى الاستثناءات أو يتم تهميشها فلا تُعرض في أي سياق، أو تُعرض في سياقات مهمشة لا تساعد على ظهورها، ولا يلزم بالطبع أن تُعرض في كل سياق.

**الثاني**: مراعاة علاقة الاستثناء بهدف التنميط؛ فعندما يكون محل البحث هو أثر صناعة وسائل الإعلام لوعي جماهيري معين = فإن الذي يهمني هو هل بلغت الرسائل المصنوعة هذه الحد الكافي من الجماهير وأثَّرت فيهم بحيث كونوا أعمدة شعبية يستقر عليها القرار السياسي أو الاقتصادي بحيث لا تشكل الاستثناءات خطراً ذا بال على صُناع القرار؟

**إذا بلغت الرسائل الشريحة المناسبة كماً وكيفاً = فإن وجود الاستثناءات الواعية لم يعد على درجة عالية من الأهمية، وهو الوجه الذي أحسب أن أدورنو وهوركهايمر يقصدونه، وبالتالي لا وجه للانتقادات التي وجهت لهما أو وجهت لنظريات سلطة وسائل الإعلام على الجمهور عموماً**[1].

---

(١) تعد نظرية التأثير الشخصي هي النظرية المقابلة لنظرية سطوة وسائل الإعلام، وهي نظرية تبناها عدد من العلماء أهمهم بول لازارسفيلد وأليهو كاتز وتتجه هذه النظرية إلى أن أثر الشخصيات الموثوقة القريبة من هو أثر أهم وأشد وأكثر فاعلية علينا من أثر وسائل الإعلام، وحينها يكون مرشدي الرأي هؤلاء الذين نثق بهم هم أصحاب النفوذ الأهم علينا.

والحقيقة أن هذه النظرية لا يتوجه لها النقد فقط من حيث قدمها وعدم تناسب الأسس التي قامت عليها =

**والمُشَاهَد بوضوح**: أنه في المفاصل الكبرى في حياة الأمم، وفي النقلات المحورية، والقضايا الحساسة سياسياً واقتصادياً = فإن عمق الرسائل الإعلامية واتحادها واشتراكها وإلحاحها = يخلق الرأي العام المناسب ويُلقي بشريحة عظمى من التي لم تستجب للوعي المصنوع في دوامة الصمت حين يكون تعبيرك عن الرأي المخالف لما تم غرسه في شريحة كبيرة من الجماهير = بمثابة حافز لتنبذك هذه الجماهير وتعزلك عنها.

## (٣)

**نأتي هنا إلى قضيةٍ مهمةٍ فيما يتعلق بالإعلام كأداةٍ من أدوات صناعة الصورة، وهي: علاقة عملية صناعة الثقافة وتنميط الصور هذه بالعرب أو بالإسلام أو الإسلاميين.**

**يقول جاك شاهين**: «إن الصورة النمطية السلبية للعرب مغروزةٌ عميقاً في الثقافة الشعبية الغربية، وهي بمثل صلابة صخور ما قبل التاريخ. ويتضح ذلك على نحو لا مثيل له في أفلام هوليوود، حيث تتواصل أبلسة المسلمين العرب، خلافاً للمجموعات العِرقية والإثنية الأخرى، على شاشات السينما. ومع قليلٍ جداً من الاستثناءات = يتمُّ تصوير العرب كشخصيات تثير الكراهية إلى درجةٍ لم تعد الأستديوهات تجرؤ على بلوغها مع أيِّ مجموعة إثنية أخرى.

وعلى الرغم من أن كثيرا من الصور السلبية للمجموعات العرقية والإثنية قد خَبَتْ منذ أيام هوليوود الباكرة = فإن الصورة النمطية للعرب ماتزال باقية، إذ يظل العرب أكثر مجموعةٍ من الناس تتعرض للتشويه في تاريخ هوليوود. وهذا التنميط السلبي كان سمة منذ البداية، كما يشرح ذلك بريان ويتاكر Brian Whitaker بالقول:

**«كان العرب وسلالتهم يُصوَّرون كمخلوقاتٍ داكنةِ اللون، تعيش في خيم في الصحراء، ويركبون الجمال، ويقاتلون ضد مجموعاتٍ، وفيما بينهم، وينادون على سلعهم بأسعار باهظة، بالإضافة إلى أنهم يشترون النساء ويبيعونهن في أسواق النِّخاسة».**

---

= مع الثورة الإعلامية الحالية والتي دعمت أكثر نظريات سلطة وسائل الإعلام = وإنما يتوجه لها النقد من حيث كون مرشدي الرأي هؤلاء أنفسهم يعتمدون إلى حد كبير على وسائل الإعلام أيضاً، فهم لا يصلحون كأساس لنظرية مقابلة لنظريات سلطة وسائل الإعلام.

عن نظرية التأثير الشخصي انظر: إريك ميغريه، «سوسيولوجيا الاتصال ووسائل الإعلام»، (بيروت: جروس برس، ٢٠٠٩م)، (ص/ ٩٩ ـ ١٣٦)، وفرنسيس بال، «الميديا»، (بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٨)، (ص/ ١١٤ ـ ١١٥)، وانظر نماذج أخرى من الانتقادات لفكرة صناعة الثقافة في: «مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة»، (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ٢٠١٣م).

وبحلول سبعينيات القرن العشرين؛ أي: بعد عِقدين من قيام دولة إسرائيل، كان تصوير هوليوود للشخصية العربية «عرب الأفلام السينمائيَّة» يقوم على إظهار العرب غالباً في هيئة شيوخ ميالين للنساء، وأثرياء، وتواقين للانتقام، وفاسدين، وجبناء، وبدينين، بشكل ثابت جزئياً. وربما كُثفت الصور القبيحة للحرب العربية ـ الإسرائيلية في عامي ١٩٦٧ و١٩٧٣، والحظر النفطي الذي قامت به دول الخليج العربية، والثورة الإيرانية في عام ١٩٧٩م. واعتباراً من ثمانينيات القرن العشرين وما بعدها: سيطر النزاع العربي ـ الإسرائيلي على العناوين الرئيسة، **وعزَّزت هوليوود ببساطة تصوير العرب على أساس أنهم أصوليون، إسلاميون، يائسون.**

**يتم في الأفلام دائماً تصوير المسلمين كإرهابيين**، رغم أنهم كانوا في العِقد الأخير ضحايا على المستوى العالمي أكثر من غيرهم. ولنتذكر في هذا الصدد: القتلى في البوسنة، وفلسطين، وكوسوفو، والشيشان. **ونتيجة للصورة النمطية، لايجد مرتادو السينما فرصة لمشاهدة العرب أو المسلمين على الحقيقة، أو التعاطف معهم كضحايا للقمع**. إنَّ عقوداً من أفلام هوليود المتحاملة حَرَمَت العرب والمسلمين من مثل هذه الفرص. وبدلا من ذلك، كان يُنظر إلى الإسلام ومعتنقيه بالشك، وبشيء من القلق»[١].

والحقيقة هذا التراث الكبير والعميق في السينما والذي يشير له جاك شاهين = هو في الحقيقة امتداد لتراث آخر أعمق وأقدم في تنميط العرب والمسلمين وتقبيحهم، ازدهر منذ الحروب الصليبية وحتى حقبة الاستعمار وما صاحبها من دراسات أنثروبولوجية واستشراقية مؤدلجة مروراً بدراسات الرحالة الأوروبيين والرهبان والقساوسة، وهي الرحلة الطويلة[٢] التي يظهر فيها جلياً أثر السلطة ومصالحها على عملية التنميط هذه.

**لكن من القضايا المهمة هاهنا**: قضية التنميط وأسبابه المحتملة الأخرى، فلا شك أن السلطات السياسيَّة والاقتصاديَّة ليست هي السبب الوحيد، وإن كانت سبباً رئيساً؛ فالمنطق يقول: **إن افتراض سوء النية والتوظيف السلطوي المباشر في جميع أولئك الإعلاميين والفنانين والمبدعين = ليس دقيقاً، ولا موضوعياً أبداً.**

---

(١) جاك شاهين، «عداء السامية الجديدة: صورة العرب السلبية في أفلام هوليوو وتأثيرها في الرأي العام والسياسات»، ضمن: «الإعلام العربي في عصر المعلومات، مؤلف جماعي»، «أبو ظبي: مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، ٢٠٠٦م»، (ص/ ٣٦٥).

(٢) انظر عرضاً موجزاً ممتازاً لتراث التغطية التشويهية من الغرب للإسلام والمسلمين في: حلمي خضر ساري، «صورة العرب في الصحافة البريطانية»، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨م)، (ص/ ٢٥ ـ ٩٨).

**يقول جاك شاهين**: «لا يبدأ كل كاتبي نصوص الأفلام بخطة لإيذاء العرب. شكَّل الروائيون، ورسَّامُو الكاريكاتير، والمعلمون، والقادة الدينيون، وغيرهم آراءهم عن الناس بناء على ما يتعلمونه في المدارس، وما يقرؤونه في الصحف، وما يسمعونه في الراديو، وما يشاهدونه في التليفزيون وفي السينما. ويؤثر فيهم سيلٌ متواصلٌ من صور الثقافة الشعبية، التي توحي بأنك إذا رأيت واحداً منهم؛ فكأنك رأيتَهم كلهم»[1].

**تبعاً لجاك شاهين، سنحاول هنا تلخيص أهم الأسباب التي تؤدي للتنميط غير الدقيق، والتغطية غير الصحيحة، بعد استبعاد التوظيف السلطوي المباشر**[2]:

**أولاً**: **الكسل** فالمبدع السينمائي قد لا يملك حوافز الإتقان والأمانة المعرفية التي تجعله يُنقر خلف دقة الصورة، خاصة إذا كان هو باعتبار ما: **واحداً من الجماهير الذين تم تشكيل وعيهم من قبل**.

**يقول جاك شاهين**: «إن ما يعمل على تخليد صور هوليوود النمطية: هو الكسل الفني، ونشرات الأخبار التي تنهج مقولة: أن الخبر كلما حمل قدراً كبيراً من الإثارة؛ كان له تأثير على خيارات الجمهور، وذلك مع غياب أي وجود للعرب في هوليوود، وانعدام الحساسية، والافتقار إلى النقد الشديد للأفلام، والسياسة بصورة خاصَّة.. **الصورة النمطية المألوفة والمريحة** تجعل مهمة كل شخص أكثر سهولة، ويشير الكاتب الصحفي مورين دود إلى أن الصورة النمطية مسيئة، **ولكنها مريحةٌ أيضاً**؛ لأنها تُعفي الناس من بذل جهود ذهنية، أو عاطفية إضافية. إنها تلف الحياة في سخونة حكايات الجن والأسطورة، **وتجعل الفهمَ المعقَّد شيئاً غير ضروري!**».

**ثانياً**: **الجشع** الذي يدفع صانعي الأفلام إلى مجاراة السوق في آلياته، فهم يصنعون ما يألفه الناس.

**يقول جاك شاهين**: «تلعب اللامبالاة والجشع وغياب الحضور أدواراً مهمة. وتجني أفلام من نوع: (اقتلوا العرب) = الأموال، وتَستغلُّ بعضُ الأستوديوهات بشغف قوة الصورة النمطية لتحقيق الأرباح».

**ثالثاً**: **الصمت وغياب ناقدي عملية التنميط والتشويه**.

**يقول جاك شاهين**: «ويُعدُّ الصمتُ عاملاً أيضاً، فعندما يتعلق الأمر بإدانة الصورة النمطية للعرب علناً = يعجز قادة الحقوق المدنية، والمثقَّفون، والشخصيات

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق (ص/ ٣٦٥ ـ ٣٦٩).

العاملة في مجال الترفيه، وغيرهم، من التحدث لتذكير هوليوود والجمهور العريض بمسؤوليتهم في القضاء على الصور النمطية المشينة، وشرح أن الخوف من الأجانب والتحامل هما الوجه المقلوب للتناغم والتعاضد.

**وعندما يتحدثون في عاقبة الأمر**: فماذا سوف تكون نتيجة أعمالهم؟ سوف تبدأ الأفلام بتقديم تنوير عن أمة بأسرها، ودينها، لا الإساءة إليهما. إننا نشاهد اليوم صورا للأفارقة الأمريكيين تتصف بالإنسانية والتواضع في التليفزيون، والأفلام؛ لأن الجمعية القومية لتقدم الملونين (NAACP) وغيرها عملوا معاً على مدى عقود لكسر الصمت الذي كان يحيط بالصورة النمطية للأسود. وقد أبلغت الجمعية القومية لتقدم الملونين الجمهور والصحافة رسالةً، مفادها: أن صناعة الترفيه تمارس التمييز ضد السود الأمريكيين.

**حتى اليوم لم يُفنِّد بقوة، أو يَدين أيُّ عُنصر مهم من الرأي العام ـ سواء في أمريكا، أو العالم العربي ـ الصورة النمطية للعرب!** ولم تؤكد أيُّ مجموعة حتى الآن، للصحافة والجمهور، **أن صناعة الترفيه تمارس التمييز ضد كل ما هو عربي وإسلامي**. بل إن الدبلوماسيين العرب يتجاهلون المشكلة أيضاً: لماذا لم يحتجوا بقوة على صور هوليوود النمطية المنحرفة لدى نظرائهم في واشنطن العاصمة؟ **والساسة الليبراليون الأمريكيون يلتزمون الصمت أيضاً**، فحينما ترشح أندرو كيومو النيويوركي لمنصب حاكم نيويورك، وهي ولاية يسكنها كثير من العرب الأمريكيين، تحدث علانية «ضد التمييز... والصور النمطية المبتذلة في الثقافة الشعبية»، وقال: إن صانعي الصور «ما زالوا يرسمون صورا نمطية للإيطاليين الأمريكيين، والأيرلنديين الأمريكيين، والأفارقة الأمريكيين، والهنود الأمريكيين» على أي حال، **لم يذكر كيومو الصورة النمطية للعرب الأمريكيين!** إن الصمت يعني قبول صور الوضع الراهن، إذا كان لنا أن نضيء إنسانيتنا المشتركة؛ أفلا ينبغي على كيومو والقادة السياسيين في كل الدول الكشف عن الصور النمطية الكريهة وتحديها؟».

**رابعاً: غياب الصوت العربي المعارض للتنميط.**

**يقول جاك شاهين**: «للعرب الأمريكيين نصيبهم من اللوم؛ فهم كمجموعة رغبوا عن التحرك والكفاح بنشاط من أجل المطالبة بصورة دقيقة ومتوازنة عنهم. والافتقار إلى الحضور عامل رئيس آخر، إذ لاتوجد جماعاتُ ضغطٍ من العرب الأمريكيين، ولا يوجد بينهم قطب هوليوودي مشهور؛ مثل: تيد تيرنر، أو مايكل آيزنر. ونتيجة لذلك، نادراً ما تُسمع احتجاجاتهم القليلة جداً، والتي تفتقر إلى التنظيم الجيد في هوليوود.

وحتى عندما تُسمع هذه الاحتجاجات؛ تكون ضعيفةً جداً، بحيث لا تدفع المسيئين إلى التراجع. أما بالنسبة إلى المستقبل: **فالتاريخ يوضح أن الصورة النمطية يمكن أن يحدَّ منها إيصال المعلومات**».

والحقيقة أن قضية غياب الصوت العربي المعارض الذي يشير له جاك شاهين = لها صلة بقضية دوامة الصمت التي أشرنا لها من قبل؛ لذلك نجد الممثل المصري العالمي عمر الشريف يقول أنه: «التزم الصمت كثيراً عندما تعامل مع اليهود في هوليوود؛ حتى يكمل مشوار العالمية؛ **لأن دفاعه عن بلده في تلك الظروف = كان يعني عودته إلى القاهرة من جديد**»[1].

**خامساً: وجود النماذج السلبية في العرب والمسلمين بالفعل من المنظور القيمي الغربي.**

فبعض صانعي الأفلام يعتقد بالفعل أنه أمين في نقل الصورة، مع قناعته الفكرية الذاتية بأنه يخوض معركة عادلة من خلال الكاميرا، خاصة إذا تم تأسيس هذه القناعة الذاتية عن طريق خبراء ومثقفين.

**يقول جاك شاهين**: «التركيز الانتقائي على أقلية من المقاتلين الراديكاليين المصممين على قتل الأمريكيين. والمتطرفون الذين ينشدون «الموت لأمريكا!» يختطفون ويقتلون المدنيين الأبرياء. إن صور «كل العرب أنذال» هذه تُساوِي بلا مسوغ بين ١,٢ مليار نسمة كنسل لأسامة بن لادن، أو صدام حسين. وفضلاً عن ذلك فإن صور الإعلام العنيفة للمتطرفين وهم يقطعون رؤوس الأسرى، ويقاتلون بضراوة

---

(١) أحمد دعدوش، «ضريبة هوليوود»، «دمشق: دار الفكر، ٢٠١١م»، (ص/٣٥)، وفي هذا الكتاب نقولات عن بعض الممثلين ذوي الأصول العربية توضح الضغوط والتنميط الذي يتعرضون هم أنفسهم له.

يقول الممثل ذو الأصل اللبناني (توني شلهوب) في لقاء صحفي لوسيلة إعلامية غربية: عندما تبدأ برفض دور الإرهابي = فإن مديري الإنتاج في هوليود سيكفون عن الاتصال بك.

ويضيف الممثل وكاتب السيناريو الأمريكي المسلم ـ من أصل إفريقي ـ (جي.دي.هول /J.D.Hall) في لقاء مع صحيفة (نيويورك تايمز): «لا أريد أن أعمم الحكم على كل اليهود، ولكن هناك حقاً عنصر صهيوني معاد للإسلام، وبالقدر الذي يمكنك أن تتجانس فيه مع هذا العنصر، إذا كان بإمكانك أن تمثل المسلمين = فإن الصورة التي تقدمها عنهم لن تجد القبول».

وقد بلغ هذا الأمر درجة مقاضاة الإيراني (آلان مارني)، واسمه الأصلي فتح الله، وكالة التوظيف التي يعمل لحسابها؛ لأنها تعرض عليه أدواراً نمطية مثل (بائع الكباب)، (الأجنبي المخادع)، (الإرهابي)، (المغتصب) و(الشاذ جنسياً)، وذلك فقط بسبب ملامحه العربية.

والأسوأ من ذلك هو: الرد الذي تلقاه (فتح الله) على طلب آخر تقدم به لتمثيل دور (ماكبث) للكاتب المعروف (شكسبير)، عندما ضحك عليه المنسق في الوكالة قائلاً: «أنت لا تصلح إلا لدور بائع كباب أو إرهابي». انظر: «ضريبة هوليوود»، (ص/٧٠ ـ ٧١).

الجيش الأمريكي في العراق؛ تؤكد أسطورة أن الكثير من العرب أشرار.

تعزِّز صور الأخبار العنيفة صورةً نمطيةً قائمةً سلفاً، وتلعب دور العذر بالنسبة إلى صانعي الأفلام لاستغلال القضية. يقول البعض: إننا لا نضع صورة نمطية، فقط انظر في تليفزيونك، هؤلاء عربٌ حقيقيون.

**مثل هذه الاستجابات غير أمينةٍ، وتثير المزيد من حالات سوء الفهم**».

لذلك يُعلق الأستاذ أحمد دعدوش على كلام بعض الممثلين من أصول عربية والذين يزعمون أنهم ما فعلوا إلا تمثيل نماذج موجودة في الواقع بالفعل فيقول: «وقد يكون هؤلاء على حق عندما يقتصر الواقع على هذا الجانب المعتم دون غيره، وخصوصا عندما تغيب عن أذهانهم حقيقة أنهم يمثلون هذه الأدوار في هوليود الأمريكية، وليس في دمشق والقاهرة، وأنهم يقدمونها للمشاهد الغربي الذي لا يعرف عن الإسلام إلا ما يتفضلون بعرضه على الشاشة، كما أن تكرار ظهور الإرهابيين المسلمين على الشاشة طبقا للصورة التي يريدها منتجو هوليود ودون إظهار أية صورة أخرى عن المسلم الطبيعي والطيب = هو تحكم مغرض في الواقع الذي يريدون تمثيله، **فضلاً عن أن تنميط صورة (الإرهابي المسلم) على نحو يتماهى فيه الإرهابي مع أي مسلم عادي يمارس واجباته الدينية = سيؤدي عادة إلى الربط بين كل مظاهر الإسلام من صلاة وحجاب ولحية وعفة وبين العنف والإجرام**»[1].

كل هذه الأسباب نتفق على أنها حق وأنها تعوق عملية تنميط صانعي الأفلام في صورة الموظف المباشر، لكن الحقيقة نحن لا نوافق على هذا التنميط، **ولم ندع أن التوظيف المباشر هو النموذج الشائع المنتشر**؛ فالسلطات خاصة في الدول الغربية لا تبني علاقتها مع وسائل الإعلام عموماً والفنانين والمبدعين خصوصاً بهذه الصورة المباشرة دائماً، بل هناك عملية شديدة التركيب والعمق من التوجيه يتعرض لها المسؤولين عن وسائل الإعلام وصانعي الأفلام، تشترك فيها العوامل السياسية والاقتصادية ووسائل نشر المعلومات والأفكار ومراكز الأبحاث؛ لتصنع حالة من التماهي ولو بدرجة ما بين المسؤولين عن صناعة الثقافة من السياسيين والاقتصاديين وبين المبدعين والإعلاميين؛ لذلك فأطروحتنا التي نميل فيه لفكرة صناعة الثقافة وأثر

---

(١) تقول الممثلة الشابة من أصل عراقي آشوري، (ياسمين حناني) مبررة مشاركتها في بعض الأعمال التي تنمط صورة المسلم كإرهابي: «الأمر المتعلق بتمثيل دور الإرهابيين هو وجودهم في الواقع». وهو المبرر ذاته الذي يسوقه الممثل المصري سيد بدرية والذي قام بأداء دور الإرهابي لعشرين سنة، إذ يقول: «لم أمثل دورا لم يحدث في الحقيقة، أن نخطف الطائرات، وأديت دور خاطف، أقوم بعملي».
انظر: «ضريبة هوليوود»، (ص/ ٧٢).

السلطات السياسية والاقتصادية على وسائل الإعلام وصانعي الأفلام = ستظل متماسكة؛ لأن هذا الأثر السياسي عليهم لا يعتمد فقط على التوظيف المباشر بل تساهم فيه عدة أدوات ووسائل تجعل الخطاب السائد هو المتماهي ولو بدرجة ما مع الرغبات السلطوية، ولو لم يكن ذلك عن طريق التوظيف المباشر، حتى يصل الأمر أحياناً إلى نوع من الرقابة الذاتية يفرضها المبدع على نفسه ولو لم تضغط عليه سلطة ما.

يقول بورديو: «يوجد جيش احتياطي وقدر كبير من عدم الاستقرار في وظائف العاملين بالتليفزيون والراديو؛ لذا فإن الميل نحو الخضوع للأعراف السياسية السائدة هو إلى حد ما ميل كبير جداً. **الأفراد يخضعون للأعراف بشكل واعٍ وبشكل غير واعٍ عبر الرقابة الذاتية، وذلك من دون الحاجة إلى تنبيههم إلى ضرورة مراعاة النظام**»[١].

بل يمكن القول: إنه في أحيان كثيرة يكون التأثير غير المباشر هو الأنجح والأعظم أثراً، وهو الذي يؤدي لقيام صانع الأفلام بخدمة المصالح السياسية والاقتصادية والرؤى الثقافية الداعمة لها بقناعة واجتهاد وصدق وإخلاص وإيمان.

**يقول أدورنو مناقشاً حجة نفي التوظيف المباشر أو سوء النية**: «أما المنافحة فتتغذى من مناهضة التفكير في هذه النقيضة: **أن الناس الذين يصنعون الفيلم ليسوا دساسين**».

**ويجيب عنها**: «هذا لا يشي البتة بدليل مضاد؛ يفرض الروح الموضوعي للاستغلال نفسه ضمن قواعد التجربة وتقويمات الوضعية والمقاييس التقنية والحسابات الاقتصادية اللازمة، وعبر الثقل الكامل الخاص بالجهاز الصناعي، **من دون اللجوء إلى أدنى منع أو رقابة**... لا يعمل المنتجون باعتبارهم ذواتاً مثلهم مثل العَمَلة والحرفاء التابعين لهم، **بل يعملون كأجزاء لمكنة مستقلة ليس إلا**»[٢].

**ويقول بيير بورديو**: «إن الصحفيين يتحلون بصفات مشتركة كثيرة، سواء في المواقع التي يحتلونها، أم في ظروف عملهم، ولكن أيضا في تكوينهم الأساسي، ذلك أن كلا منهم يقرأ للآخر، كما يشاهد كل منهم الآخ، ويلتقي كل منهم بالآخر باستمرار في الندوات التي نرى فيها دائما الأفراد أنفسهم، كل هذا يؤدي إلى التأثير الانغلاقي. **ويجب عدم التردد في القول أنه يؤدي إلى رقابة فعالة ومؤثرة - بل أكثر**

---

(١) بيير بورديو، «عن التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول»، ترجمة درويش الحلوجي، (دمشق: دار كنعان، ٢٠١٢م)، (ص/٤٦).

(٢) «الأدب الصغير»، (ص/٣٣٣).

**فعالية من الرقابات المركزية البيروقراطية ـ لأن أساسها غير مرئي ـ كما أنها أكثر فعالية من التدخل السياسي المباشر والصريح»**[1].

بالإضافة لهذه الأسباب كلها = فلدينا هنا حُجَّةُ دفاعٍ أساسيَّة عن الإعلام، وهي: أنه إنما يعكس الصورة التي سبق تنميطها بالفعل مجتمعيًّا، وتدعونا هذه الحُجَّة إلى التفكير في كون وسائل الإعلام لا تخلق هذه الصورة بنفسها غالباً، وإنما هي تقوم بإعادة إنتاج الصورة التي سبق وتكوّن جزءٌ من معالمها مجتمعياً من خلال أحداث ومواقف معينة، فالحقيقة أن: «وسائل الإعلام لا تخلق المخاوف من الإسلام، ولكنها تقوم بعملية توجيه للحسِّ الشعبي تجاه الإسلام والإسلاموية؛ توجيه يتم من خلال اختيار محتوى المقالات والتقارير، والموضوعات، والصور التي تعرض للقراء والمشاهدين. كما يتم من خلال اختيار شتَّى شخصياتٍ لها المشروعية والقدرة على الحديث عن الإسلام، والإسلاموية (مؤلِّفون، وكُتَّاب مقال، وفلاسفة، ومتخصِّصون في السياسة، وفي حالات نادرة متخصِّصون في الشأن الإسلامي).

وأخيراً التوجيه من خلال التركيز على شخصيات إسلامية محلية، أو عالمية، يتم تقديمها أحياناً أبطالاً إيجابيين، وأحياناً أبطالاً سلبيين مجرمين، في هذا المعنى فإن المخاوف من الإسلام في وسائل الإعلام لا تختلف نهائياً عن المنطق الذي تقوم عليه لغة المخاوف من الإسلام في المجتمع نفسه، فوسائل الإعلام لا تخلق المخاوف من الإسلام بقدر ما تُسهم في جعلها أمراً عادياً تحت غطاء البحث الجادّ»[2].

والحقيقة أن هذه الحجة يرى بعض خبراء الإعلام عدم صحتها؛ لأن: «افتراض أن وسائل الإعلام تعكس الاتجاه السائد في المجتمع أو رأي الأغلبية، هو افتراض في غير محله، والفرق بين الرأي العام الحقيقي والرأي العام المزيف يقوم على أساس أن وسائل الإعلام لا تعكس بالضرورة الاتجاه السائد في المجتمع، **ولكنها قد تزيف هذا الواقع من خلال تقديمها لاتجاه الأقلية على أنه اتجاه الأغلبية، ومن خلال التكرار والاتساق يدركه الجمهور على أنه اتجاه الأغلبية»**[3].

**والسؤال هنا الذي ننقد به هذه الحجة من جهة أخرى**: إن الأحداث والمواقف تعكسُ رؤىً متباينة مجتمعياً، وكثيراً ما تقوم وسائل الإعلام بمهمة إزالة المخاوف، وتوجيه الرؤى والمواقف المجتمعية نحو الجانب الإيجابي، وكثيراً ما تقوم بمحاولة

---

(١) «عن التليفزيون»، (ص/ ٦٣).

(٢) فرانك فريجوسي، وجاك هنري في: «الإسلاموفوبيا»، (ص/ ٤١).

(٣) «الإعلام والرأي العام»، (ص/ ٧٤)، بتصرف.

طمس جزء الصورة الذي تُكوِّن مجتمعياً، وتجاهد لدعم جزء آخر من الصورة يكون أكثر إيجابيةً، وإكمال باقي الصورة على نسقه، فلماذا إذاً في قضية المخاوف من الإسلام والإسلاميين تقوم وسائل الإعلام بتوجيه هذه المخاوف في الاتجاهات التي تدعمها وتؤكدها، بل وتطمس أيَّ معالمٍ يمكن أن تجعل الصورة أكثر تركيباً وموضوعيةً؟

**هنا تبرز فكرة السلطة السياسيَّة، والمصالح الاقتصاديَّة، والثقافيَّة، وعلاقة ذلك بالتوجه الإعلاميِّ الذي تختاره تلك الوسائل، وتختار توجيه المجتمع على أساسه؛** فالسلطة «لا تستطيع ممارسة القهر دائماً، ولذلك تلجأ إلى الأيديولوجيا التي تبثها في وسائل عديدة؛ بغية تضليل الوعي وتخديره»[1].

«فالخطاب الإعلامي يحمل أفكاراً وأيديولوجيات متعددة، ويتأثر ويؤثر في المجتمع، لكنه في النهاية يخضع للقوى الاجتماعية المسيطرة والمهيمنة اقتصادياً وسياسياً»[2].

فإشكالية ما الذي جاء أولاً الواقع فصورته وسائل الإعلام أم وسائل الإعلام وتشكل وفقاً لها الواقع لا يمكن أن أجيب عنها جواباً سليماً إلا بعد إدخال مكون آخر وهو العوامل التي تؤثر في الواقع وفي وسائل الإعلام معاً.

ويعالج جاك شاهين هذه الإشكالية بصورة مرُكَّبَة، تنظر للعلاقات المتشابكة فيها؛ فيقول: «إنَّ مسألة ما الذي جاء أولا، السياسة أم الصورة النمطية؟ موضع نقاش. على أيِّ حال، **كلتاهما مترابطةٌ بينياً. فالصورة النمطية تساعد في تبرير السياسات الخارجية للولايات المتحدة الأمريكية، والحكومات الغربية الأخرى، وفي الوقت نفسه تساعد سياسات الإدارة في إضفاء الشرعية على الصورة النمطية**»[3].

في الحقيقة إنَّ إدراك تعقد العلاقة وتشابكها مُهمٌّ جداً، وهو من سمات التفكير النقدي الذي لا يريد أن يقع في مقولات اختزالية مُسطَّحة، يتم تحويلها إلى نماذج جامدة للفهم والتفسير، مما يؤدي لاتساع مساحات التسطيح والاختزال في النتائج.

والمهم عندنا هاهنا: **أن نثبت الأثر السياسي الكبير على التغطية ورسم الصور، مع وعينا التام بتعقد العلاقة بينهما، وإن كنا نميل إلى أنه في القضايا الكبرى، والمفاصل التاريخية في الصراعات وتاريخ الأمم = يزداد جداً الوزن النسبي للأثر السياسي والسلطوي على الإعلام، والثقافة بوجهٍ عام.**

(١) «تحليل الخطاب»، (ص/ ٧٤).

(٢) «تحليل الخطاب الإعلامي»، (ص/ ١١٣).

(٣) «عداء السامية الجديدة»، منشور في: «الإعلام العربي في عصر المعلومات»: (ص/ ٣٧١).

يقول إدوارد سعيد عن حزمة المصالح والعلاقات والسياسات التي تقف خلف تلك التغطية الإعلامية للإسلاميين: «نشأ جهاز كاملٌ للإعلام ووضْع السياسات في الولايات المتحدة، بحيث يَعتمِد على هذه الأوهام، وينشرها على نطاق واسع. فإذا بشرائح عريضةٍ من المثقفين المتحالفين مع رجال الاستراتيجيات الجغرافية السياسيَّة يشتركون في الإدلاء بآراء مُفصَّلَة مُسهبةٍ عن الإسلام، وعن النفط، وعن مستقبل الحضارة الغربية، وعن الكفاح في سبيل الديمقراطية ضد القلاقل والإرهاب. وللأسباب التي ناقشتُها آنفاً، يقوم المتخصصون في الإسلام بتغذية هذا التيار الكبير، على الرغم من الحقيقة التي لا يمكن إنكارها؛ وهي: أن جانباً مما يجري في الدراسات الإسلامية الأكاديمية قد أصابته عدوى الرؤى الثقافيَّة والسياسيَّة التي نجدها في الجغرافيا السياسيَّة، وأيديولوجيا الحرب الباردة. وتحت ذلك المستوى بقليل تأتي أجهزة الإعلام الجماهيرية، وهي التي تأخذ من الوحدتين الأخريين من وحدات الجهاز ما يمكن ضغطه بأقصى سهولة ممكنة في صور محددة، ومن هنا تأتي الصور الكاريكاتورية، والجماهير الغوغائية المخيفة، والتركيز على الحدود (أي: العقوبات) «الإسلامية» وهلمَّ جرّا. وتترأس هذا كله المؤسسات ذات النفوذ الجبار، مثل: شركات النفط، والشركات العملاقة، والشركات المتعددة الجنسيات، وأجهزة الدفاع، والاستخبارات، والفرع التنفيذي للحكومة»[1].

هذه الشبكة المعقدة والتي تحافظ على نوع من التنوع الخادع في قنواتها التي تسيطر عليها الذي قد يصل حتى إلى درجة انتقاد السياسات في القضايا الكبرى **ولكنه انتقاد ناعم، انتقاد أخطاء فردية يصلحها النظام وليس انتقاد بنية النظام الأساسية**، أما أية محاولة جادة لانتقاد بنية النظام الأساسية فهي تهدد بتحويل صاحبها إلى مهمش ثقافياً وشبه مُقاطَع **لولا أن بعض أولئك المهمشين يسيل لعاب بعض الرأسماليين للاستفادة من تمثيله لشريحة معارضة**، وهو ما عبر عنه هوارد زن بقوله: «من المفارقة أن وسائل الإعلام السائدة ضعيفة أمام حافز الربح... **النظام الرأسمالي يجد صعوبة في قمع الكتاب الراديكاليين المنشقين الذين يحققون له الربح الوفير**»[2].

**باختصار وتركيز: الدولة الحديثة لها مركز، وهذا المركز: هو الجماعة المهيمنة على الجهاز المؤسَّسِي المُسمَّى بالدولة، والتي تقوم بصياغة هوية وثقافة لذلك المجموع، الذي سيُطلَقُ عليه بعد ذلك اسم: الأمة.**

(١) «تغطية الإسلام»، (ص/١١٦).

(٢) «قصص لا ترويها هوليوود مطلقاً»، (ص/١٥٣).

الأمة التي تمت صناعة هويتها باستخدام الجهاز التعليمي، والجهاز الإعلامي بالدرجة الأولى، هي ما يكمل ثنائية الدولة ـ الأمة، أو الدولة الحديثة.

يبقى من الناس الموجودين داخل حدود إقليم الدولة الحديثة = جماعاتٌ لها ثقافاتٌ فرعية، وتأبى الاندماج في الأمة مصنوعة الهوية هذه، وتُصرُّ على الحفاظ على هويتها الخاصَّة، أو على الأقل: يبقى هناك أناس لهم رؤى مستقلة في القضايا الكبرى، ولا يرون تعارضاً بين استقلالهم في الرأي، وبين انتمائهم للدولة الأمة، وتبدأ هذه المجموعات، سواء الرافضة للانتماء للهوية المصنوعة، أو القابلة بالانتماء مع إرادة الاحتفاظ بالاستقلال بالرأي وحرية نشره والدعوة إليه = تبدأ هذه المجموعات في استعمال آليات مُعيَّنة لمقاومة محاولات الإدماج التي يفرضها المركز عليها[1].

والدولة الحديثة تُكثِّف من استعمال أدواتها من أجل هذا الإدماج، وتُوظِّف مُؤسساتها، بدءاً من مؤسسات التعليم، وانتهاءً بوسائل الإعلام؛ لتحافظَ على هذا التجانس، وللوصول لدرجات عُليا من الإدماج، أو على الأقل: لتحاول تهميش هذه الثقافات الفرعية عندما تفشل في إدماجها.

إنَّ الدولة الحديثة تقول لهؤلاء المقاومين: عندما قبلتَ بمنطق الدولة الحديثة، أو حتى عندما استطعنا فرضه عليك = فقد صرتَ مجرد بقعة على لوح الألوان المتعدد.

والجماعة المهيمنة على المركز ستنتزع منك بفرشاتها المقدار اليسير الذي ترى أنها تحتاجه لرسم اللوحة، وتراه ضروري الوجود في المجال العام، أما أكثر من ذلك = فليس له نصيب سوى التهميش.

أنت بالنسبة لراسمي اللوحة مجرد ثقافة فرعية، يجب محاصرتها وعدم السماح لها بالتطور والإمساك بلوح الألوان.

---

(١) والوعي بوجود هؤلاء مهم، فنحن نرفض المبالغة الشديدة التي تصور الشعب كله كأنما هو كيان مصنوع بلا استثناء، وبلا قدرة على المقاومة.

# ثالثاً: سحر الشاشة

**«حين تتحرك عيون عدسة الكاميرا في اتجاه ما، تنشأ مشكلة حول ما تراه العدسة، وحول ما لا وجود له من منظورها الخاص».**

**يوري ليتمان**

**«منذ زمن طويل، لم يعد يعني اجتياز الخطوات بين الشارع والسينما = اجتياز خطوات بين الواقع والحلم».**

**أدورنو وهوركهايمر**

## (١)

في الحقبة المكارثية، يعاني بيتر إيتلمان الكاتب السينمائي الأمريكي من اتهام الحكومة له بالانتساب للشيوعيين، يحتسي الخمر في إحدى الحانات، وينطلق بسيارته في ليلة ممطرة، تصطدم السيارة بحاجز أحد الجسور، وتسقط السيارة وداخلها بيتر في الماء.

ترسو جُثَّةُ بيتر الفاقد للوعي على شاطيء الماء بإزاء بلدةٍ أمريكيةٍ تُدعَى لوسن، في الصباح الباكر يجد رجل عجوز بيتر إبيلمان مُلقًى على البحر في حالة يُرثَى لها؛ لذا يقوم بأخذه إلى مطعم البلدة، ومن ثم إلى الطبيب الذي يكتشف أن بيتر قد أصيب بفقدان الذاكرة.

يعرف بيتر من مرافقه أن هذه البلدة قد فقدت عدداً كبيراً من أبنائها في الحرب العالمية الثانية، التي انتهت منذ سنوات قليلة.

العجوز هاري أحد الذين فقدوا أبناءهم يُصرُّ على أن بيتر هو ولده الذي لم يعد من الحرب التي سافر لها منذ تسع سنوات، وأن بيتر هو لووك هاري تريمبل ولده، بيتر لا يذكر أيَّ شيء، ويبدو بالفعل أنَّ هناك شبهاً بينه وبين لووك بحسب ما يراه من

الصور، وبحسب استعداد أهل البلدة لتصديق أن هذا هو لووك تريمبل، خاصَّة حبيبة لوك ابنة الطبيب، يحاول الجميع تذكير لووك بماضيه، عن طريق تذكيره بمواقف قديمةٍ وذكرياتٍ مشترَكة، وهي الطريقة التي قال الطبيب إنها ستعيد له ذاكرته، ولكن دونما فائدة؛ بالطبع لأننا نعلم ما لا يعلمه أهل البلدة، أن هذا بيتر إيتلمان الكاتب السينمائي الذي قادته حادثة سير لهذه البلدة، وليس هو لووك تريمبل الذي مات في الحرب ـ على الأرجح ـ.

يندمج بيتر في حياته الجديدة تماماً، ويساعد والده المزعوم في إعادة تجديد وافتتاح دار العرض الخاصَّة به، والتي كانت المتنفس الوحيد لأهل البلدة يشاهدون فيها أفلام هوليوود.

بعد افتتاح السينما وفي واحدة من ليالي العرض، يندمج لووك/بيتر في مشاهدة الفيلم المعروض حتى يجد أنه يكمل الجمل الحوارية بنفسه قبل أن ينطق بها الممثلون، يتعجب بيتر من هذا فهو لم يشاهد الفيلم من قبل، يواصل المشاهدة والصور تتسارع في ذهنه، يجري مُسرعاً نحو أفيش عرض الفيلم، يقرأ اسم كاتب الفيلم: بيتر إيتلمان، وهنا فقط يتذكر بيتر من هو.

في الوقت نفسه يقع هاري تريمبل والد لوك مريضاً أثناء تبديله لبكرات الفيلم المذكور، ويذهب إليه بيتر وهو يحتضر في مشهد مُؤثِّر، يطلب هاري فيه من بيتر الذي يظن أنه ولده لووك أن يخبره بنهاية الفيلم، فيقول له إن البطل انتصر وقتل الشرير، ثم يموت هاري ولا يجرؤ بيتر أنه يخبره أنه ليس ولده حقاً.

في الوقت نفسه تكتشف المباحث سيارة بيتر، ويصلون للبلدة ويقبضون فيها على بيتر، الذي ظنُّوا أنه هرب وتخفَّى في هذه البلدة، مما يثبت التهمة الشيوعية عليه، وينظر أهل البلدة لبيتر باحتقارٍ وازدراءٍ شديدين؛ فهم أيضاً ظنوا أنه خدعهم.

يُقدَّم لتحقيق في الكونجرس على نمط التحقيقات المكارثية، والتي كان يُطلَبُ فيها من الفنانين والمثقفين الوشاية بزملائهم الشيوعيين مقابل النجاة.

ينصح محامي بيتر بأن يعترف بيتر بتهمة الشيوعية ويشي ببعض زملائه الذين لا يعرف بيتر أصلاً أنهم شيوعيون، ويقول له المحامي أن هذا هو السبيل الوحيد لنجاته من السجن.

بتأثير من حبيبة لوك يقرأ بيتر نسخة الدستور الأمريكي، ويُضمر في نفسه ألا يعترف بهذه التهمة، هو بالفعل حضر واحداً من اجتماعات الشيوعيين بدافعِ تعلُّقٍ قلبيٍّ بواحدة منهم، لكنه ليس شيوعياً، وليس واشياً.

يقف بيتر في ساحة الكونجرس يتكلم عن الحريات التي تكفُلُها أمريكا، وعن الدستور الأمريكي الذي يمنع الحكومة من تبني أية ديانةٍ، أو عقيدةٍ، على حساب باقي الديانات والعقائد، يقول بيتر إن لوسن التي دفعت أبناءها للموت في سبيل هذه البلاد تستحق هي وباقي أمريكا بلداً يحترم دستوره، ويرعى حرياته، ولا يطارد ضمائر الناس ويحارب حريتهم في الاعتقاد.

ينجو بيتر بسبب هذا الخطاب من مصير السجن، ويعود إلى لوسن؛ ليستقبله أهلها استقبال الفاتحين.

كانت هذه هي أحداث فيلم (The Majestic) الذي قام ببطولته النجم الأمريكي المعروف (Jim Carrey) وأخرجه (Frank Darabont).

في وسط أحداث هذا الفيلم الذي يحكي قصةَ حقبةٍ تتبرّأُ أمريكا كلها منها الآن، يلفت نظرُك بشدة أمرٌ واحدٌ، يبدو كالنغمة النشاز في هذا الفيلم.

الفيلم الذي كان بيتر يشاهده عندما استعاد ذاكرته، نرى منه على شاشة فيلمنا هذا مشهداً واحداً، مشهد العربي خالد وهو يحاول اغتصاب السيدة الغربية، ثم يأتي البطل الغربي فيقتله بسيفه، وأثناء تلقي خالد للطعنة يصرخ في وجه قاتله قائلاً: «عليك اللعنة يا كافر».

ما الذي يريد صانعو هذا الفيلم أن يخبرونا به بالضبط باختيارهم لهذا المشهد بالذات، ليكون هو الفيلم المعروض في سينما هاري ترمبل تلك الليلة؟

من المؤكَّد أن أيَّ مشهدٍ كان سيوضع على شاشة تلك السينما ليشاهده بيتر إيتلمان وتعود إليه ذاكرته؛ أي: مشهد كان سيؤدِّي الغرض، ولا تفتقر حبكة الفيلم لتمثيل مشهد بهذه الصورة وهذا المضمون ليكون هو الذي يشاهده بيتر إيتلمان.

هل المراد هنا وفقط هو مجرد التبرع بجرعة عن الإرهاب الإسلامي، كالتي تعتاد أفلام هوليوود الرخيصة إقحامها في وسط أحداثها؟

في الحقيقة: لا، هذا ليس مجرد إقحام عارض.

تاريخ إنتاج هذا الفيلم هو ديسمبر ٢٠٠١م؛ أي: بعد ثلاثة أشهر فقط من هجمات سبتمبر الشهيرة، نحن إذن لا نحتاج إلى حدس أو تخمين.

الفيلم ببساطة يضع استثناءً قوياً جداً لرسالته التي يقدمها عن حماية الحقوق والحريات، وحق الاختلاف في الرأي والمعتقَد.

أولئك الإرهابيون مغتصبوا النساء الذين يصبُّون اللعنات علينا نحن الغربيين الكفرة = ليسوا مقصودين أبداً بالرسالة التي يقدمها فيلمنا.

وإذا كانت المكارثية هي السبيل لمحاربة أولئك الإرهابيين = فمن المؤكَّد أننا لا نقصد بفيلمنا هذا أن نعترض عليها.

مشهدٌ لا يتعدَّى زمنه دقيقتين، يتم فيه تنميط وتكثيف صورة خالد الإسلامي كإرهابي مُغتَصِب للنساء، في الوقت نفسه يتم ترميز هذه الصورة، للدلالة على أن جنة الحريات الأمريكية يجب أن يُطرَد منها هؤلاء.

ولكن هل هذه هي دلالة المشهد فقط؟

يبدو هذا غريباً؛ فإن إقصاء ومعاقبة إرهابيٍّ مُغتصِب يبدو أمراً واضحاً، لا يحتاج إلى توكيدٍ في هذا السياق.

الحقيقة أن هناك رسالةً مُستَتِرةً تظهر عند التأمل في علاقة هذا المشهد بالسياق العام للفيلم؛ إن الدلالة الأهم هاهنا، والتي يتم غرسها في نفس المشاهد؛ هي: أن الارتياب المكارثي ليس قبيحاً أبداً إن كان سيتم توجيهه للإسلاميين، كإرهابيين محتمَلين.

**المكارثية في الحقيقة حالة ارتيابية، إذا فكرنا بمنطقها هاهنا = سنجد أنها تقول لنا باختصار: نعم، هذا المسلم الأنيق الذي قد لا يكون حتَّى ذا لحية، ليس إرهابياً، ولكن هذا فقط عزيزي الأمريكي الساذج هو ما يظهر لك، أما نحن = فنعرف أكثر؛ فدع هذه الأمور لنا.**

## (٢)

إن السينما كظاهرة ثقافية لها دور كبير في صناعة المعنى الاجتماعي، فالسينما وغيرها من الظواهر الثقافية تُستعمل كوسيلة إرسال للمعاني والرسائل الاجتماعية والسياسية، وليست مجرد وسيلة ترفيه خالية من الرسائل، وليست حتى مجرد عارض محايد للرسائل يقف منها على مسافة واحدة.

وفي عام ١٩٥٧م نشر الناقد والسيميائي الفرنسي رولان بارت كتاباً بعنوان: «**خرافيات**»، والكتاب يتكون من مجموعة من المقالات القصيرة التي تتناول عدداً من الظواهر، بداية من مباريات المصارعة، وانتهاء برقائق البطاطس، مروراً بالممثلة غريتا غاربو.

**كان الهدف الرئيس من تلك المقالات هو: قراءة الحياة الاجتماعيَّة قراءةً تكشف عن المعاني الحقيقية الكامنة في هذه الظواهر الثقافيَّة.**

وفي المقال الأخير الذي عنونه بارت بعنوان: «الخرافة اليوم»، يؤكد بارت أن

المعاني المرسَلَة من هذه الظواهر ليست معاني من الطبيعة، بل هي معانٍ ثقافيةٌ يتم إنتاجها على خلاف المعاني الحقيقية، وإنما هي معان خرافية، ويقصد بارت بالخرافية: **أنها الظواهر الثقافيَّة وقد استعملت لتوصيل رسائل اجتماعيَّة وسياسيَّة**، «وكل رسالة من هذه الرسائل تتضمن حُكماً: إلغاء، أو شطب الرسائل البديلة، أو النقيضة لها، وعلى النحو الذي تبدو معه الخرافة كما لو كانت واقعاً حقيقياً، **وليس مجرد رسالة من بين رسائل أو معاني أخرى بديلة أو ممكنة**»[١].

السينما كما يقول جاك أومون: «اعتُبرت وكأنها **تفرض صورها الخاصَّة** على حساب تلك التي قد يرغب المشاهد في خلقها بنفسه، السينما تُشكل حاجزاً للخيال، كما تُغذِّيه بصورةٍ جاهزةٍ قويةٍ من الناحية الحسية»[٢].

في الوقت نفسه تعتمد الدراما في الأغلب الأعم من نتاجها على صناعة حالة من التماهي بين واقع المشاهِد، وبين ما تقدمه له، بحيث يفقد المشاهِد مع الوقت الحد الفاصل بين الواقع والخيال، ولهذا كثيراً ما نجد بعض المشاهدين يتكلم عن واقعة سينمائية كما لو كانت حدثت في الواقع بالفعل! بل إنَّ بودريار يذهب الى أبعد من ذلك حيث يرى: «أنَّ من العبث أن نتساءل ما إذا كنا نشاهد الشيء الواقعي، أم محاكاةً له، ذلك أنَّ الاثنين قد انفجرا، ولم يبق لنا سوى الصورة أو المشهد»[٣].

**فتستطيع السينما والتليفزيون إعطاء مشاهدهما إحساساً كبيراً بالواقعية، ربما يصل أحياناً إلى خلق ما يسميه بودريار: ما فوق الواقع. وهذا التماهي الذي يحدث بين الواقعية وبين الخيال = هو أعظم أدوات وسائل الإعلام اليوم؛ لصناعة الوعي وتنميط الصور وغرس الرسائل، إن المشاهدين هم أهل الكهف الأفلاطوني الذين كانوا يعتقدون أن ما يشاهدونه على جدران الكهف هو الحقائق بلا ارتياب.**

**يقول بورديو**: «تأتي المخاطر السياسية الملازمة للاستخدام العادي للتلفزيون من حقيقة أن للصورة تلك الخاصية التي يمكنها أن تنتج ما يسميه نقاد الأدب تأثير الواقع، الصورة يمكنها أن تؤدي إلى رؤية أشياء وإلى الاعتقاد فيما تراه. هذه القدرة على الاستدعاء لها تأثيرات ونتائج تعبوية. يمكنها أن تخلق أفكاراً أو تعبيرات، لكن يمكنها أيضاً أن تخلق مجموعات.

---

(١) جوناثان بيغنل، «مدخل إلى سيمياء الإعلام»، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٢٠١٣)، (ص/١٠٥).

(٢) جاك أومون، «الصورة»، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٣)، (ص/١٠٥).

(٣) «النظرية النقدية»، (ص/٢١٥).

الأحداث المتفرقة، الحرائق أو الحوادث اليومية، يمكن أن تُعبأ وتشحن بتورطات ومضامين سياسية وأخلاقية قادرة على إثارة مشاعر قوية غالبا سلبية»[١].

**بل ربما بلغت حالة التماهي التي تصنعها السينما درجة قيام المشاهِد ببناء رؤىً واستنتاجاتٍ ومواقف معتمداً على الواقع الذي خلقته السينما له، دون أيِّ وعيٍ حقيقيٍّ ومؤثر بالأصل الخيالي للعمل السينمائي، أو حتى وعي بأن الصورة السينمائيَّة هي صورة مختزلة من واقع قد يكون أغنى وأثرى وأكثر تركيباً.**

يقول يوري لوتمان: «يقترب عالم السينما إلى حدٍّ كبيرٍ من ظاهر الحياة المرئي، ويُعدُّ **وهم المصداقية** ـ كما رأينا ـ أحد خصائصها الهامة والأساسيَّة، ولكن لتلك الحياة ـ بالإضافة إلى ذلك ـ سمة واحدة غريبة؛ وهي: أنها لا تتكون من الواقع كله، **بل تتكون من أجزاء وقطع، ثم تُفَّصِلها على شكل الشاشة ومقاسها،** في هذا العالم ينقسم العالم الموضوعي إلى مجالات مرئية، وإلى مجالات غير مرئية، وحين تتحرك عيون عدسة الكامير في اتجاه ما؛ **تنشأ مشكلةٌ حول ما تراه العدسة، وحول ما لا وجود له من منظورها الخاص**»[٢].

**وتجاهُلُ ما لا وجود له من منظورها الخاص هو عصب فعل التغطية الأيديولوجي، الذي تُقدِّمه السينما للواقع.**

وينقل ليتمان عن ل.كوليشكوف قوله: «إنَّ الدارسَ يجب أن يتمرَّن على الرؤية عن طريق النظر إلى أشياء محدَّدَة من خلال قطعة من الورق مثقوبة على شكل إطار الفيلم، **والفارق بين العالم المرئي في الحياة ومثيله على الشاشة، يكاد يكون نفس الفارق بين رؤية الشيء بالعين المجردة، وبين رؤيته من خلال إطار الورقة المثقوبة**»[٣].

السينما والأعمال الدرامية وباستعمال قدرتها الجبارة على خلق الواقع = تقوم هنا بوظيفة الأسطورة الحاملة للأيديولوجيا، والتي تصير بمنزلة الكتاب المقدَّس للوعي الشعبي، وكما يقول شيللر: «تُستخدم الأساطير من أجل هدف محدَّدٍ، هو: **السيطرة على الشعب.** وعندما يتم إدخالها على نحو غير محسوس في الوعي الشعبي، وهو ما يحدث بالفعل من خلال أجهزة الثقافة والإعلام، فإن قوة تأثيرها تتضاعف من حيث

---

(١) «عن التلفزيون»، (ص/٥٦).

(٢) يوري ليتمان، «سيميوطيقا السينما»، ضمن: «مدخل إلى السيميو طيقا: مقالات مترجمة»، (القاهرة: دار إلياس العصرية، ١٩٨٦م)، (ص/٢٧٤).

(٣) المصدر السابق.

إن الأفراد يظلون غير واعين بأنه قد تم تضليلهم. وفضلا عن ذلك فإن عملية السيطرة تصبح أكثر فاعلية من خلال الشكل الخاص، الذي يجري نقل الأسطورة من خلاله. ذلك أن تقنية النقل ممكن أن تضيف بذاتها بُعداً جديداً إلى العملية التضليلية. **والواقع أنَّ شكل الاتصال أو الإعلام، على النحو الذي تطوَّر به في البلدان التي يسود فيها اقتصاد السوق، وخاصَّة الولايات المتحدة، هو تجسيد فعلي للتحكم في الوعي**»[1].

**ويزيد هوركهايمر وأدورنو فكرتهما عن صناعة الثقافة إيضاحاً من خلال السينما كنموذج أساسيٍّ واضح ومُعبِّرٍ جداً**: «لقد صار لزاماً على العالم كله أن يمر عبر مصفاة الصناعة الثقافيَّة، وتجرِبة مشاهِد السينما الذي يرى الشارع امتداداً للمشهد الذي يتركه للتو؛ لأنه يهدف لإعادة إنتاج عالم الإدراكات اليومية، صار مَعلَماً من معالم الإنتاج، **وبقدر ما ينجح الإنتاج بواسطة تقنياته من إعادة إنتاج تشابه بين موضوعات الواقع، بقدر ما يخلق الانطباع بأن العالم الخارجي ليس إلا امتداداً لما يصار إلى اكتشافه في الأفلام**، والمقدمة الصوتية التي أدخلت على صناعة السينما قد أدخلت سيرورة إعادة الإنتاج الصناعي من أجل خدمة هذا الغرض. **لا يجب أن تتميز الحياة العارية عن الفيلم إطلاقاً**.

فالفيلم بمؤثِّراته الصوتية، والذي يتجاوز بذلك مسرح الوهم، **لا يترك مجالاً للمخيلة، ولا لتفكير المشاهِد الذي يمكن أن يتحرك فيه**، وإذ يبتعد عن الأحداث الدقيقة التي يعرضها فإنه لا يضيع الخيط إطلاقاً؛ فالفيلم يساعد المشاهد الضحية على التماهي مباشرة مع الواقع، وفي أيامنا لا حاجة لخيال المستهلكين، ولا لعفويتهم في هذه الثقافة للعودة إلى آليات نفسية، فالمنتوجات بذاتها ـ ويأتي الفيلم في أوَّلِها ـ قد تألَّفت بحيث تصيب مثل هذه الآليات بالشلل! إن تنظيمها قد أُحْكِم بشكل جعلها بحاجة لذهن سريع، ولمواهب في الملاحظة، ولكفاءةٍ تساعد على فهمها كلياً، لكن هذه الأفلام تمنع عن المشاهِد كلَّ نشاطٍ عقليٍّ إذا ما أراد عدم إضاعة أي حدث من الأحداث التي تُساق أمام عينه.

طالما أن الجهد المطلوب قد صار آلياً إلى هذا الحد، فلا مجال إذاً بعد ذلك للخيال. فمن يُؤخذُ بجوِّ الفيلم، بالحركات، وبالصور، والكلمات، دون حاجة ما لإضافة شيء آخر يُكمِل هذا الجو، لا حاجة له أن يتوقف بارتياح وطيلة فترة العرض عند مؤثرات هذه الآليات الجزئية، فكل الأفلام والمنتَجات الثقافيَّة التي عليه أن يعرفها بشكل إلزاميٍّ **قد حملت المشاهد على الانتباه إليها بشكل آلي**»[2].

---

(١) «المتلاعبون بالعقول»، (ص/٣٨).

(٢) «جدل التنوير»، (ص/١٤٨).

والعجيب والمهم الانتباه له في الوقت نفسه = أثر هذه الأيديولوجيا التي يتم تحميل السينما بها يفوق في أحيان كثيرة أثر الدراسات البحثية وسائر أنماط الثقافة المعرفية الرفيعة؛ لذلك يقول جاك شاهين: «**ربما تَرجَح كفَّة أفلام ميكي ماوس الكرتونية، وأفلام سبيلبرج، بكفَّة الدراسات البحثية التي تُعد في جامعتي هارفرد وستانفورد**. وبينما ينفي الكثيرُ من صانعي السياسة على نحو خاطئٍ أثر هوليوود على الرأي العام والسياسات، فإنَّ الممثِّل ريتشارد دريفوس (Richard Dreyfuss) لا يفعل ذلك، إذ يُعلِّق قائلاً: «هناك فنَّانون سينمائيُّون أثَّروا فيَّ أكثر من أي كتاب مُقرَّرٍ، ومُعلِّم تربية وطنية، أو حتى الكثير مما علَّمه لي أبي وأمي، وهذا شيء ضخم».

إن الأفلام تبقى للأبد، تماماً كما تفعل الكتب، إلا أن الأفلام يكون انتشارها أوسع، وتأثيرها أكبر. وعلى سبيل المثال: بعد ستة أشهر من ظهور الأفلام على شاشات السينما لأول مرة في الولايات المتحدة الأمريكية، تُوزَّع الأفلام في أنحاء العالم لنحو مئة وخمسين دولة. وبعد ذلك بشهور، يمكن في داخل الولايات المتحدة الأمريكية وخارجها شراؤها، أو استئجارها من السوق الإلكترونية (E-Bay)، ومن محلات الفيديو، ومنافذ البيع في محلات وال مارت (Wal Mart). وعقب ذلك تظهر الأفلام في محطات تلفزيون الكابلات، ويَتْبَعُ ذلك عروضٌ في شبكات التلفزيون التجاري. ومن ثَمَّ تُعرض الأفلام في شاشات الطائرات، والمستشفيات، والمدارس، والجامعات، والسجون، وحتى في عيادات الأسنان. وينتج عن الأفلام الأكثر نجاحاً عروضٌ تلفزيونية، وألعاب فيديو، ودُمَىً موسيقية، وأسطوانات/أقراص مدمجة، ودمي، ولعب، وبطاقات تجارية، وحبوب، وكتب تلوين، وجولات في المتنزهات المعرفية (theme park)، ومجلات، وكتب «صناعة الفيلم».

**وتُضفي نظم التلفزيون الخلود على الصورة النمطية أكثر من أي وسيط اتصال آخر**»[1].

**فالقدر الذي ينبغي أن يكون مُتفَقاً عليه، سواء جعلنا السينما والتلفزة وسيلة من وسائل الهيمنة الناعمة أم لا = هو أن هناك مضامين أيديولوجية، ورسائل ضمنية، تحملها تلك المنظومة المكثفة والمركبة التي تقدِّمها الشاشة، وأن السينما كناقل أيديولوجي تعد وسيلة انتشار هائلة ومؤثرة، والقدر الذي نضيفه نحن على هذا فقط: هو علاقة السلطة السياسية والاقتصادية بهذه الأيديولوجيا التي تعد السينما بمثابة الحامل لها.**

(١) «عداء السامية الجديدة»، منشور في: «الإعلام العربي في عصر المعلومات»: (ص/٣٧٢).

يقول جاك شاهين: «تضطلع السينما بدورٍ رئيسٍ في تشكيل فهم الجمهور للأحداث التاريخية والأمم، ففي عام ١٩٥٧م بذل السوفييت جهداً لكسب عقول وقلوب المصريين، ولأن أخصائي الدعاية الروس أدركوا أن مُرتادي السينما في مصر يحبون الأفلام الأمريكية، فقد اتخذوا خطواتٍ لاجتثاث تأثير هوليوود على المصريين، وقد دفعوا لمالكي دور السينما في القاهرة حزما من النقد، في مقابل وقف عرض الأفلام الأمريكية، وعرض أكثر من ٣٠٠ فيلم روسي استُوردت حديثاً. أما بالنسبة إلى أثر السينما على الأحداث التاريخية، فيشرح الباحث روبرت برنت توبلن (Robert Brent Toplin) أن صانعي الأفلام بشكل انتقائي **يُسلِّطون الضوء على تلك الأحداث التاريخية، بطرق تستطيع الوصول إلى عدد ضخم من المشاهدين، لا يأمل إلا القليل من المؤرخين في الوصول إليه أبداً**.

ووفقاً لما يرى توبلن فإنه غالباً ما يُصمِّم المنتجون قصصهم بعرض وجهة نظر واحدة: الخير ضد الشر، والبطل الغربيّ ضد الشرير العربيّ. **ويستجيب صانعو الأفلام بشكل متواصل للأحداث الراهنة، وللأفلام التي عُرضَت سابقاً أيضاً**. ولكي يثيروا اهتمام الجمهور فإنهم يخلطون أنواع الشخصيات القديمة والمألوفة بحبكات فيها تغييرات جديدة وآسرة. وتتغير سيناريوهات وشخصيات هوليوود بانتظام وتتطور. ونتيجة لذلك، لا تكون الشخصيات العربية في الأفلام السينمائيّة ثابتةً دائماً. ويتعرف مرتادو السينما على شخصيات مألوفةٍ من الأفلام القديمة، ويحسون أيضاً بدهشة نمطية جديدة في الأفلام المعاصرة.

يشير الباحث الأمريكي بيتر رولينز (Peter C. Rollins) إلى أنه **منذ نشوء الأفلام السينمائيّة كان قادة الحكومات من روسيا إلى فرنسا، ومن الرايخ الثالث إلى إيطاليا مفتونين بما يمكن أن تفعله الأفلام لترويج الدعاية. وفي وقت مبكِّرٍ أقروا بأن الأفلام تصوغ عقول المواطنين، وتصوغ تصورات السواد الأعظم من الجماهير، ومواقفهم الاجتماعيَّة**.

وفي عام ١٩٢٤م، عقب الحرب العالمية الأولى مباشرة، حينما كانت السينما في بواكيرها، أدرك القائد الثوري الروسي فلاديمير لينين مدى أهمية استخدام الفيلم في الدعاية؛ فقال: **إن السينما يجب أن تصبح، وستكون السلاح الثقافي الأول للطبقة العاملة، وبالنسبة إلينا فهي الأهم من بين كل الفنون**.

وبالتزامن في الولايات المتحدة الأمريكية، ردَّدَ أدولف زوكور (Adolf Zukor)، رئيس شركة أفلام بارامونت (Paramount)، صدى معتقدات لينين قائلاً: **كطريقة**

**للدعاية السياسيَّة، وكقناة لنقل الفكر والرأي = نجد أن الأفلام لا يجاريها أيُّ شكل آخر من أشكال الاتصال**»[1].

حقيقة قابلية الأفلام لتحميل وإعادة إرسال المضامين الأيديولوجية، وحقيقة توظيف السلطات السياسية الأفلام لنشر ما يخدم مصالحها = شكلت هاتان الحقيقتان معاً منظومة من النتاج السينمائي كان حظُّ تنميط صور العرب والمسلمين والإسلاميين فيه كبيراً جداً، وكما يقول جاك شاهين: «**إن أفلام هوليوود هي بعض أكثر أدوات التعليم المبتكرة قوة**، وتُهيمن نماذجها المغروزة بعمق على الكون، وتضطلع بدورٍ رئيسٍ في التأثير في الرأي العالمي والسياسة العامة. وفي أكثر من مئة دولة في أنحاء العالم، وعلى نحوٍ يوميٍّ، يُشاهِد المتفرجون نجوم السينما، من أمثال: آرنولد شوارزنجر، وصمويل جاكسون، وهاريسون فورد، وشك نوريس، وغيرهم، يغزون دُوَلاً في الشرق الأوسط، وينسفون العرب. وهناك عشرات الأفلام التي تُظهر العرب بشكلٍ مضلِّلٍ كأعداء للبشرية، ونتيجة لذلك: نجد أن أفلام هوليوود تُصوِّر العرب على أنهم «أعداء»، وعلى الرغم من أنها لا تُوزَّع أو تُصنَّف ـ على وجه الدقة ـ كدعاية علنية؛ فإنها تلعب فعلاً دور الدعاية المتدثِّرة بزي الترفيه.

ظلَّت هوليوود لأكثر من قرن، منذ عام ١٨٩٦م، وحتى الآن، تُشوِّه سمعة كلِّ شيءٍ عربيٍّ، وقبل هجمات الحادي عشر من سبتمبر المأساوية بوقت طويل، كان يتم تصويرُ الإسلام كتهديد للغرب. ويوضح أكثر من ألف فيلم أُنتِجَت قبل فيلم (فهرنهايت ٩/١١) بصورة قاطعةٍ أن العرب أكثر المجموعات المفتَرَى عليها في تاريخ هوليوود، ويُعدُّ هذا التنميط للعرب من أكثر الصور النمطية استمراريةً في تاريخ الأفلام! لقد تعرض معظم الناس من آيسلندة إلى أصفهان ـ الأطفال بالإضافة إلى أجداد الأجداد ـ في فترةٍ ما، أو أخرى، إلى التنميط المؤذِي نفسه الذي تمارسه هوليوود على العرب، والذي يُظهرهم كأناسٍ مُتعطِّشين إلى الدماء، وبربريين، ومُحافظين.

إن الصورة النمطية للعرب فيما قبل الحادي عشر من سبتمبر تتطابق مع الصور الكاريكاتورية التي أُنتِجَت فيما بعد ذلك التاريخ. وتظل صورة «العربي السيء» المضلِّلَة ثابتةً في السينما. وما تزال هوليوود تُصوِّر العرب ككائناتٍ دون بشرية، كما كان النازيون يصفون الغجر واليهود (untermenchen). وقد حل محل شايلوك الأمس شيخ اليوم، المعقوف الأنف، الذي يثير الخوف لدى «الآخر». ويشير الكاتب ويليام جرايدر (William Greider) إلى أنه:

---

(١) «عداء السامية الجديدة»، منشور في: «الإعلام العربي في عصر المعلومات»: (ص/٣٤٦).

بينما يتم احتقار اليهود على أساس أنهم مِثال الحداثة، فإن العرب تم تصويرهم على أساس أنهم حملة البدائية، الذين يهددون بزعزعة عالمنا الحديث الدافئ، بعاداتهم ورغباتهم الغريبة»[1].

**وهاهنا ملاحظة مهمة:** أنه منذ أحداث سبتمبر قلت إلى حد ما الرسائل التشويهية للعرب والمسلمين من حيث هم عرب ومسلمون قياساً إلى رسائل تغطية الإسلاميين من حيث هم أصوليون أو متطرفون أو إرهابيون، وكان هذا ضرورياً لإضفاء صبغة أكثر موضوعية على عملية التغطية ولتخليصها نسبياً من تهم العنصرية، خاصة مع حرص الإدارة السياسية سواء في أمريكا أو إنجلترا على ذكر المسلمين الطيبين وأنهم معنا في حربنا ضد الإرهاب.

**(٣)**

**السؤال الآن: كيف نستطيع قراءة هذه الرسائل التي تحملها الشاشة، ونحدِّد طبيعتها، سواء كانت معرفيةً أمينةً، أو أيديولوجيةً تقوم على الاختزال والتمويه، وكيف نعرف العلاقات التي أدت إلى إنتاج هذه الرسائل على هذه الصورة؟**

في عقد الستينات من القرن الماضي، طوَّر كريستيان ميتز عدة دراسات عن سيميولوجيا السينما، وهو الفرع الذي يعتني بقراءة دلالات المركَّب السمعي، والصوتي، الذي تقدمه شاشة السينما، وهو فرع من فروع السيمياء غير اللغوية، وكيف تقوم هذه العلامات بوظيفة اجتماعيَّة.

«إن معنى أي فيلم لا يُفهم إلا على مستويين، المستوى الأول: الكلي الظاهر؛ أي: الخروج بمعرفة قصة الفيلم، وشخصياته، وصراعاته، وأحداثه. وهو ما يُعبِّر عنه المضمون الظاهر وما يصل إليه دائماً عامة الناس على اختلاف مستواهم الثقافي، والاجتماعي، والتعليمي.

أما المستوى الثاني: الجزئي الخفي، وهنا يُوظِّف كلُّ مُخرِجٍ أدواته الإخراجية لإيصال معنى ما لا يظهر في المضمون الظاهر، ويستخدم لقطاتٍ بذاتها، وزوايا بعينها، وحركة كاميرا خاصَّة، وتوظيف للإضاءة والموسيقى. وهي لا تصل إلى جميع المشاهدين بنفس الدرجة؛ فلغة الفيلم السينمائيَّة تبحث أنظمة مُتعددة وجزئيات تلك الأنظمة»[2].

---

(١) «عداء السامية الجديدة»، منشور في: «الإعلام العربي في عصر المعلومات»: (ص/٣٤٨ ـ ٣٥١) باختصار.

(٢) أماني عبد الرؤوف، «العرب في أفلام الغرب قبل وبعد أحداث ١١ سبتمبر: دراسة تحليلية»، ضمن: «العلاقة مع الغرب من منظور الدراسات الإنسانية»، (الأردن: عالم الكتب، ٢٠٠٩م)، (ص/٦١٦).

وقد طوَّر ميتز أطروحته، بحيث صارت مادة الفيلم عنده في الحقيقة هي: الرسائل التي يُوظِّف الفيلمُ شيفرته السينمائيَّة، من أجل توصيلها للمتلقي.

ولا يعتمد المنهج السيميولوجي على العدِّ والإحصاء، وهو يهتم بالمستَتِر أكثر من المباشر الظاهر، وينظر لهذه المعاني المستَتِرة على كونها عنصراً أساسياً[١].

وسيميولوجيا الفيلم تحاول شرح كيف يتضمَّن الفيلم معاني، وكيف يتم توصيل تلك المعاني للمشاهدين[٢].

ومن المهم هنا[٣] التأكيد على مفاهيم ثلاثة عند تشكيل المواد الفيلمية، وهي أساس للتحليل السيميولوجي؛ وهي:

**أولاً:** اللقطة (Shot)، وهي: الوحدة الأوَّلية المستقلة لحركة الصورة.

**ثانياً:** المشهد (Scene)، وهي: الوحدة الدرامية في مكان واحد، وزمن واحد، وهو مُكوَّنٌ من عدَّة لقطات، ولو حدث تغيير المكان والزمان تأسَّس مشهدٌ جديد.

**ثالثاً:** السلسلة (Sequence)، وهي: الوحدة الدرامية الأهم، وتتكون من مجموعة مشاهد، والتي تُكمِّل الشخصية الدرامية والمواقف في الفكرة، أو الحدث الدرامي بواسطتها، وبالتالي يتكون الفيلم من اللقطات، والتي في مجموعها تمثل الفيلم كوحدة.

**والأسس الثابتة للمنهج السيمولوجي[٤]:**

**أوَّلاً:** لا يعتمد على العدَّ والإحصاء للوصول إلى الدلالة، بل يعتمد على العلاقات والتضادات والرجوع للسياق أكثر من القياس.

**ثانياً:** يهتم بالمستَتِر أكثر من المباشر في المضمون الظاهر، وينظر للمعاني المستترة على كونها فعلاً عنصراً أساسياً.

**ثالثاً:** لا يعطي قيمة لنظام العيِّنات، ويرفض فكرة «وحدات» التحليل، التي تتعامل بالتساوي وبنفس الإجراءات التي تُطبَّق بنفس الطريقة مع نصوص مختلفة.

**رابعاً:** يختلف المنهج السيمولوجي عن تحليل المضمون في وضع فروض من قِبلِ الباحث، ويعمل على إثبات مدى صحتها أو خطئها، بينما السيمولوجي يعتمد

---

(١) المصدر السابق (ص/ ٦٢١).

(٢) أندور دالي نظريات الفيلم الكبرى، تأليف دالي أندور ترجمة: جرجس فؤاد الرشيدي، مراجعة: هاشم النحاس، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م).

(٣) أماني عبد الرؤوف، «العرب في أفلام الغرب قبل وبعد أحداث ١١ سبتمر: دراسة تحليلية»، ضمن: «العلاقة مع الغرب من منظور الدراسات الإنسانية»، (الأردن: عالم الكتب، ٢٠٠٩م)، (ص/ ٦١٩).

(٤) المصدر السابق: (ص/ ٦٢١).

على إيجاد معاني ودلالاتٍ بناءً على التضادات، العلاقات، الاتفاقات، الاختلافات، والتشابهات.

**وفي الربع الأخير من القرن العشرين:** تطوَّرت إلى حدٍّ كبيرٍ دراسات تحليل الخطاب، والتي تعتني ببحث أنواع الخطابات وتفسيرها، وتحليل كيف أن هذه الخطابات تُنشِئ وتفهم الواقع الاجتماعي، وظهرت في تحليل الخطاب مدارس ومناهج متنوعةٌ، وشديدة الثراء، والخطاب هو: «طريقة معينة للتحدث عن الواقع وفهمه، كما أنه مجموعة من النصوص والممارسات الخاصَّة بإنتاج النصوص، وانتشارها، واستقبالها، مما يؤدِّي إلى إنشاء، أو فهم الواقع الاجتماعي»[1].

ووظيفة تحليل الخطاب هنا هي أنه يساعد «المتلقي (القارئ أو السامع) على فهم داخل الخطاب وخارجه بما يتناسب مع السياقات السياسية والاجتماعية والتاريخية واللغوية»[2].

والفرق الأساسي بين تحليل الخطاب والتحليل اللساني هو استحضار تحليل الخطاب لجميع السياقات مع كونه يُدخل في نطاق عمله العلامات غير اللغوية كالعلامات المرئية والعلامات السمعية غير اللغوية.

وتحليل الخطاب يَعتبِر: «النص منتجاً لواقع جديد من خلال التصورات والحجج التي يحاول بواسطتها إقناع المتلقي بأن ما يقترحه هو الواقع عينه أو الحقيقة ذاتها»[3].

ومن أهم أهداف تحليل الخطاب: «الكشف عن المسكوت عنه، ويتطلب الكشف عن المسكوت عنه = استرجاع الظروف التي أدت إلى إنتاج النص، وهو ما نسميه بتحليل السياق؛ فالسياق هو جزء أساسي من عملية تحليل الخطاب»[4].

وقد اتسعت مجالات اشتغال تحليل الخطاب، وتقاطعت مع السيميولوجيا بصورة جعلت من الممكن تطبيق بعض تقنياته على الأفلام، خاصَّة إذا تمَّ التعامل معها على أنها نصوص، يقول جاك أومو وماري ميشال: «إن التحليل النصي يرتكز أساساً على اعتبار الفيلم نصّاً»[5].

---

(١) محمد شومان، «تحليل الخطاب الإعلامي»، «القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٢م»، (ص/ ٢٥).

(٢) جان نعوم طنوس، «تحليل الخطاب: مفاهيم نظرية ونصوص تطبيقية»، «بيروت: دار المنهل اللبناني، ٢٠١٤م»، (ص/ ٩).

(٣) سلوى الشرفي، «تحليل الخطاب: الرسائل السياسية في وسائل الإعلام»، «تونس: مركز النشر الجامعي، ٢٠١٠م»، (ص/ ١٦٧).

(٤) «تحليل الخطاب: الرسائل السياسية في وسائل الإعلام»، (ص/ ١٦٨).

(٥) في كتابهما: «تحليل الأفلام»: (ص/ ٧)، بواسطة: رضوان بلخيري، «صورة المسلم في وسائل الإعلام الأمريكية»، (بيروت: مجلة المستقبل العربي عدد: ٤٠٧)، (ص/ ١٤٤).

وفي هذه الحالة يتم التعامل مع الفيلم كنصٍّ و«معالجة النصوص باعتبارها عناصر مكوِّنة في الأحداث الاجتماعيَّة»[1].

ويقول برنارد ديك: «يجب معاملة الأفلام كنصوص، أعمال ينبغي تحليلها وتفسيرها، وهي شبيهة بأي نص آخر، والفيلم هو نص أيضاً لكنه نص من نوع خاص، نص سمعي وبصري، كان من قبل نصاً مكتوباً»[2].

وتطبيق هذه التقنيات على الأفلام هو في الحقيقة امتداد لأعمال البنيوي الشهير: كلود ليفي ستروس، والذي اشتغل على البنية الداخلية للأساطير، والتي رأى أنها ليست اعتباطيةً، وإنما تحوي دلالاتٍ عميقةً.

**والحقيقة أن الاستعانة بمناهج ومفاهيم وأدوات هذين الفرعين[3] في قراءة وتحليل ما يتم تقديمه على شاشتي السينما وفي الدراما التليفزيونية من تصوير للإسلاميين = تكشف ـ فيما يرى الباحثُ ـ مدى عمق وتركيب فعل التغطية التشويهية الذي تقوم به دراما السينما والتلفزة، وكيف أنها تقوم على إنتاج واقع متعالٍ، يتجاوز الواقع المادي، ويكون في عيون المشاهدين المسحورين أكثر صدِّقية من الواقع الحقيقي، مما يُعدُّ وسيلةً غايةً في الفعالية لحمل الرسائل الأيديولوجية، والدعائية، خاصَّة في مجال تشكيل المواقف، وصناعة الصور، وصياغة الوعي، وصناعة الواقع.**

---

(١) نورمان فاركلوف، «تحليل الخطاب»، «بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩م»، (ص/ ٣٧).

(٢) برنارد ف. ديك، «تشريح الأفلام»، «دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠١٣م» (ص/ ١٣).

(٣) ويرى بعض الباحثين أنهما فرع واحد في الحقيقة خاصة عند بحث ما يتعلق بمجالات الإعلام والاتصال.

## الفصل الثالث:

# السينما الأمريكية

«إن واشنطن وهوليوود انبثقتا من النواة نفسها».

جاك فالنتي

## (١)

**«حقيقة الأمر: أنه باستثناء قطاعٍ صغيرٍ جداً من السكان يُحسن الانتقاء، ويعرف ما الذي يشاهده، ويستطيع بالتالي أنْ يستفيدَ من التدفُّق الإعلامي الهائل، فإن معظم الأمريكيين محصورين أساساً ـ وإن لم يعوا ذلك ـ داخل نطاق مرسوم من الإعلام لا اختيار فيه»**[١].

هكذا يناقش هربرت شيللر الحجة التي تجادِل بأن التنوع الإعلامي الأمريكي يمنع من السيطرة على الجماهير بواسطة الإعلام، وأنا أتفق مع حجته هذه، وأرى صوابها، بل قد يكون التنوع نفسه تنوعاً شكلياً وليس تنوعاً حقيقياً، وفي الوقت نفسه أرى وجوب الاعتراف بوجود فئاتٍ واعيةٍ تستطيع الاستفادة من هذا التعدد الإعلامي حين يكون حقيقياً، لكنها تبقى أقليةً، ويبقى هذا التعدد أكثره صورياً.

أدنى نظرة على موقف جمهور الشعب الأمريكي من سياسات دولته..

أدنى تأمل في كون تشومسكي، وهوارد زن، ونعومي كلاين، وحتى مايكل مور = هم مجرد ثقافة هامشية فقط، تبيع جيداً في بلد كثيف سكانياً، بحيث إن الأقلية المهمشة فيه بالملايين..

معلومات كافية عن الشبكة الإعلامية الأخطبوطية الضخمة في أمريكا..

دراسة جيدة لطبيعة التعليم الأمريكي قبل الجامعة، وسطحيته التامة فيما يتعلق بالتاريخ، والفلسفة، وكل ما يعين على تقييم السياسات..

**كل هذا يدلك على حقيقة مهمة جداً:**

الاستبداد القمعي ليس عاملاً أساسياً في تزييف الوعي، وإن كان عاملاً مساعداً، لكنه ليس كما تتخيل هو العامل الأساسي الذي سيؤدي زوال صوره الخشنة إلى سهولة نشر الحق والوعي في الناس.

الأمر أعقد من ذلك..

تزييف الوعي يحدث في أعتى الديمقراطيات المشهورة.

---

(١) «المتلاعبون بالعقول»، (ص/ ٣٢).

هناك مساحات حرية واستقلال بلا شك، لكنها محسوبة بعناية، بحيث لا تصل إلا للمدى الذي لا يؤثِّر على هذا الـمُرهَق في طاحونة الرأسمالية طوال اليوم، الجالس مسترخياً تلك الساعة التي قبل نومه يفكر فيما يريد سَدَنة الحلم الأمريكي أن يفكر فيه..

الهيمنة بالإقناع، والتعددية الشكلية وسط إجماع في المفاصل والأطر الأساسية، وتوسيع دائرة الخطوط الحمراء وما يمس بالأمن القومي والمصلحة الوطنية العليا، وتهميش المنبوذين = هي آليات الهيمنة الناعمة في الدول الديمقراطية.

يقول هوارد زن: «إذا استطاع القائمون على مجتمعنا (الساسة، ورؤساء الشركات، وأباطرة الإعلام) الهيمنة على أفكارنا = فإنهم يوطِّدون سلطتهم. وعندها لا يحتاجون لشرطة تقوم بدوريات في الشوارع؛ لأننا سوف نتحكم بأنفسنا نيابةً عنهم»[1].

**تزييف الوعي في بلاد الحريات هذه يصل إلى مستويات من العنف والضراوة، تجعلك تنظر إلى تلك الديمقراطيات باعتبارها استبداداً ناعماً، ليس إلَّا.**

**وهذه النظرة أكثر موضوعية بلا شك..**

## (٢)

في زمن الحرب الأهلية، يقول الجنرال الأمريكي غرانت: «**كانت الصحافة في الشمال حُرَّةً، إلى الحد الذي كانت تُرتكَبُ من خلال حريتها خيانةٌ علنية**»[2].

هذه النظرة المتغلغلة في عمق التاريخ العسكري الأمريكي = زادت القناعة بها بعد الأثر الإعلامي السلبي في حرب فيتنام، ومن يومها صار السؤال الشاغل: كيف يمكن إذن أن نسيطر على هذه الحرية، وأن نحدَّ من هذه الخيانة؟

«وضع المتخصص في الشؤون العامة في البحرية الأمريكية، الرائد أرثور أ. همفريز، عام ١٩٨٣ مقالةً مؤثِّرةً عن حرية الصحافة في زمن الحرب، صاغت السياسة الأمريكية للعقود المقبلة. ونُشرت مقالة همفريز في عدد مايو ـ يونيو من تلك السنة، في مجلة المعهد الحربي البحري (Naval War College Review) وتضمنت تحليلاً لإشكالية الصحافة الحرة في علاقتها بالجوانب الأمنية والعسكرية. وكانت

---

(١) «قصص لا ترويها هوليوود مطلقاً»، (ص/ ٤٤)، وانظر: «الدول المارقة»، نعوم تشومسكي، (ص/ ٢٧٤)، نشر: (دمشق: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٣م).

(٢) مايكل شوير، «الفوقية الإمبريالية الأمريكية»، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٥م)، (ص/ ٢٥١).

لمقالته آثارٌ بعيدة المدى على الرقابة التي فرضها البنتاغون خلال النزاعات الممتدة من غرانادا عام ١٩٨٣م، إلى العراق اليوم.

**يقول همفريز**: «عندما يشاهد أقارب أحد الجنود فتاهم، أو من يمكن أن يكون فتاهم، جريحاً، أو مُشوَّهاً، بالألوان الحية من خلال الصور التي تُعرض مباشرة أمامهم، يتجه ذلك إلى إصابة دعمهم لأهداف حرب حكومتهم بالتآكل، وهو ما حدث إبان حرب فيتنام. ونعرف ما الذي حل بالرأي العام نتيجة الجرعات المتكررة من مشاهد العنف الرهيبة التي تُعرض أمام جمهور غير جاهزٍ لمواجهتها. وتبقى المسألة إذاً هي: ما الذي يمكن للحكومة أن تفعله حيال هذا النوع من المشكلات، نظراً إلى عاملَيْ القدرات التقنية العالية في مجال الاتصالات، والجمهور العالمي المؤتلِف مع حرية الإعلام؟».

وجد همفريز نموذجاً مثالياً في سياسة المملكة المتحدة خلال حرب الفوكلاند، عندما فرض البريطانيون تحكمهم الكامل بالإعلام؛ فقد سمحوا لمجموعة صغيرة من تسعة وعشرين صحافياً فقط بمرافقة الجنود إلى الجزيرة الواقعة جنوب الأطلسي، وسمح هذا الترتيب للإنكليز بالتحكُّم بتحرّكهم تحكماً كبيراً، وباستبعاد المراقبين المنتقِدِين من الساحة. ولم تشهد سوى قلةٍ على أيِّ قتالٍ فعليٍّ، ومارست القوات البريطانية ـ علاوة على ذلك ـ تحكُّماً كاملاً بمقالات المراسلين، وتم تمحيص كل البرقيات الصحافية قبل نشرها!

أعجب همفريز بهذا الترتيب، وكتب في مجلة معهد الحرب البحري:

**«تُظهِر لنا حرب الفوكلاند ـ بصرف النظر عن مفهوم الخيار في المجتمع الديمقراطي ـ كيف يتأكّد لنا ألا تؤدي طريقة تغطية الحرب إلى تقويض سياسة الحكومة».**

قدم نموذج الفوكلاند حلًّا في نظره؛ وهو: «التحكم ببلوغ مناطق القتال، واستحضار الرقابة، وحشد المساعدة التي ترتدي ثوب الوطنية في الديار، وفي منطقة القتال. وقد أظهر لنا كُلٌّ من الأرجنتين، وبريطانيا العظمى، طريقة تطبيق هذه الحكمة».

أشاد همفريز بالمقاربة العامة للبريطانيين، لكنه أخذ عليهم تشدُّدَهم أكثر مما يجب. فشل الإنكليز في تقدير أن إدارة المعلومات هي أكثر من مجرد الرقابة الأمنية على الأخبار، إذ إنها تعني أيضاً توفير الصور. وأوضح أن على الإعلام أن **يُدارَ في عنايةٍ**، لا أن يُقفل عليه كُلّيّاً:

«**من الضروري أن تقدم الحكومة، وشعبتها العسكرية ـ كلما أمكن ـ إيجازاتٍ منتظمةً إلى ممثلي كل المؤسَّسات الإعلامية، من أجل تعزيز علاقة الثقة، ورعاية دفق المعلومات الصحيحة، ووقف التكهُّنات الخاطئة.**

وعلى الخطط أن تشتمل معايير لإدراج وسائل الإعلام الإخبارية في تنظيم الحرب؛ فحزمة القوة ترتدُّ نزولاً عبر أقمار الاتصالات، **وتذهب إلى الطرف الذي يخبر القصة أولاً.**

يمكن لوسائل الإعلام الإخبارية أن تشكل أداةً مفيدةً، بل وحتى **سلاحاً في** مواصلة الحرب النفسية، فلا يضطر المشغِّلون إلى استخدام أسلحتهم الأشد قسوةً»[1].

ما تقدم نقله وهو ما تم تطبيقه بالفعل في السياسة الأمريكية بحسب المرجع المنقول عنه = يوضح لك جيداً عمل السلطة من أسفل مائدة العلاقات الإعلامية السياسية العسكرية، ويُظهر لك أن ديمقراطية الإعلام وليبرالية تداول المعلومات هي مجرد أساطير أيديولوجية؛ فحرية أدوات الاتصال الجماهيري حرية مقيدة، ويصل هذا التقييد لأبعد الحدود في القضايا المصيرية الكبرى في حياة السلطات السياسية والاقتصادية وساعتها فإن: «السؤال الحقيقي لا يتمثَّل فيما إذا كانت أدوات الاتصال الجماهيري حُرةً أم لا، وإنما يتمثَّل في: **كيف، ولأيٍّ هدفٍ، وعن طريق من، وبأيٍّ نتائج مترتبة، تتم ممارسة عمليات التوجيه والسيطرة، التي لا محيد عنها؟**»[2].

وهذه الصفحات التي تقرأها الآن وإن كانت عن صورة الإسلاميين على شاشة السينما الأمريكية إلا أنها تصلح أيضاً أن تكون محاولةً للإجابة على هذا السؤال.

والواقع أن الإسلاميين في السينما الأمريكية يتعرضون لتنميط لا يقل عن تنميط الإسلام الذي تقول عنه جويس ديفس: «إنَّ كلًّا من صناع القرار والمواطنين الأمريكيين العاديين لديهم صورة مشوهة عن الإسلام والعالم الإسلامي، وإنه لمن الصعب تغيير هذه الصورة النمطية السلبية، ومن الأصعب تجسير هذه الفجوة المعرفية بين الغرب والإسلام؛ خصوصاً أن غالبية الأمريكيين يحملون أفكاراً مسبقة معادية للإسلام والمسلمين، لا تجد أي أساس معرفي لها»[3].

سندرس في هذا الفصل تنميط الإسلاميين وكيفية تصويرهم من خلال أداة اتصال جماهيريٍّ واحدةٍ؛ وهي: الأفلام، وبالتحديد الأفلام الهوليوودية التي تعد أعتى أنواع

---

(١) ما تقدم عن همفريز بواسطة: «محو العراق»، (ص/ ١٢١).

(٢) «المتلاعبون بالعقول»، (ص/ ٣٥).

(٣) «مستقبل الإسلام السياسي»، (ص/ ١١٣).

الثقافة الجماهيرية تأثيراً في المجتمع الغربي؛ «فهوليوود لا تنشر رسائلها السياسية بشكل مباشر وفج بالضرورة، مع أنها تفعل ذلك أحياناً، بل إنها أتقنت فن **خلق الانطباعات** والتلاعب بالعواطف بشكل خفي وغير مباشر»[1].

وهذه الرسائل تكون عظيمة الأثر جداً بسبب الإمكانيات التقنية والفنية الكبيرة لهوليوود من ناحية، وبسبب قابلية المشاهد للتقولب والاستقبال السريع لهذه الرسائل، وبسبب كونية الأفلام الهوليوودية والتي تشكل تهديداً حتى لبعض الثقافات الأوروبية المجاورة فما بالنا بأثرها على العالم العربي؟!

وقد اخترنا مجموعة من الأفلام تم إنتاجها جميعاً بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ م؛ باعتبارها الفترة النشطة التي تم فيها تكثيف عمليات التغطية للإسلاميين؛ فقد زادت الحاجة إلى تنميط الإسلاميين بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر بالذات، وهي تغطية كان للسلطات السياسية والعسكرية أثر كبير في تحريكها، وقد «كانت صحيفة صناعة الترفيه فاريتي (Variety) هي أول من نشر خبراً حول اجتماع بين رسميين في البيت البيض ومسؤولين تنفيذيين من هوليوود. كان القصد المعلن باعثا على ما يكفي من الشؤم: **من أجل تجنيد هوليوود في المجهود الحربي**، يدعو البيت الأبيض هوليوود إلى الالتفاف حول العلم الوطني بالصورة التي تعيد إلى الأذهان الأيام الأولى للحرب العالمية الثانية.

وقد استمع رؤساء الشبكات ومديرو الاستوديوهات إلى هذه الرسائل يوم الأربعاء في اجتماع مغلق عقُد مع مبعوثين من إدارة بوش في بيفرلي هيلز، وألزموا أنفسهم بمبادرات جديدة دعماً للحرب ضد الإرهاب. تؤكد هذه المبادرات الجهود؛ لتعزيز صورة الولايات المتحدة الأمريكية حول العالم؛ ولنشر الرسالة حول مكافحة الإرهاب؛ ولتعبئة الموارد المتوافرة، مثل القنوات الفضائية وقنوات الكابل، في سبيل تفهم عالمي أفضل لها.. ورغم أن بعض المؤسسات الإعلامية الكبرى التقطت هذا الجانب من الموضع فإن أحداً ـ باستثناء مجلة نيوزويك ـ لم يتنبه لاجتماع سابق تم الإعداد له من قبل القوات المسلحة ومعهد التقنية الإبداعية في جامعة كارولينا الجنوبية؛ للمساعدة في مجهود حربي فعلي جديد، يقوم متخصصون في الاستخبارات، وفي أداء معكوس للأدوار، بالسعي سراً إلى اجتذاب سيناريوهات إرهابية من كبار منتجي وكتاب السينما الأمريكية في هوليوود، وقد عقدت مجموعة عمل اجتماعاً لهذه الغاية خلال الأسبوع الماضي في جامعة كارولينا الجنوبية بناء على

---

(١) إبراهيم علوش، «الرسالة السياسية لهوليوود: تفكيك الفيلم الأمريكي»، (عمان: دار دجلة، ٢٠١٣م)، (ص/ ٨).

طلب من الجيش الأمريكي، بهدف الاستخلاص الفوري لأفكار بارعة حول أهداف وخطط إرهابية محتملة في الولايات المتحدة الأمريكية، واقتراح حلول لهذه التهديدات في ضوء الهجمات التي وقعت على مركز التجارة العالمي والبنتاجون. ومن بين الذين تضمهم مجموعة العمل، التي اتخذت من معهد التقنية الإبداعية في جامعة كارولينا الجنوبية مقراً لها، أولئك الذين لديهم صلات واضحة ببيئة المشهد الإرهابي، مثل ستيفن دي سوزا مؤلف سيناريو فيلم (Die Hard)، والكاتب التليفزيوني ديفيد إنجلباخ الذي كتب فيلم (MacGyver)، وجوزيف زيتو الذي أخرج أفلام (Delta Force One) و(Missing in Action) و (The Abduction). وتضم القائمة أيضا بعض مبدعي أفلام الإثارة السائدة في الوسط السينمائي، مثل ديفيد فينشر (Fight Club)، وسبايك جونز (Being John Malkovich)، وراندال كليسر (Grease)، وماري لامبرت (The In Crowd)، إضافة إلى كاتبي السيناريو بول ميو وداني بيلسون (The Rocketeer).

يبدو أن الحادي عشر من سبتمبر قد دشن شبكة جديدة: شبكة الترفيه العسكرية ـ الصناعية ـ الإعلامية (MINE-NET). وإذا كانت حرب فيتنام قد شُنت في غرف معيشة الأمريكيين = فإن أول، وعلى الأرجح آخر، معارك مكافحة الإرهاب سيتم شنها على شبكات عالمية، يصل مداها إلى نطاق أوسع وأعمق بكثير في شؤون حياتنا اليومية»[١].

تبقى ملاحظة أخيرة هنا أحب الإشارة لها هنا عن الأفلام الأمريكية وعملية تصوير الإسلاميين فيها: وهي قلة عدد مشاهد ولقطات الممثل الذي يقوم بدور الإسلامي، مهما كانت محورية دوره وأهميته، وأنا أميل إلى أن هذا يتعلق بمفهوم أساسي في رسائل التنميط: وهو أن صانع الفيلم يريد الحفاظ على رسائله الأساسية دون أن يوسع مساحة الإسلامي على الشاشة بصورة تأكل الكاميرا وتأكل الرسالة التي خلف الكاميرا، أو على الأقل تؤدي لحالة تعاطف أو فهم أو استيعاب أكثر من التي يتطلبها غرض صانع الفيلم.

**لأجل ذلك يكون الدور عابراً وفي لقطات سريعة، وعبارات وجمل مختارة بعناية؛ لإيصال الرسالة التنميطية، دون الغوص أعمق من ذلك بصورة تؤدي لزيادة مساحة فتحة عدسة التغطية.**

---

(١) جيمس ديرديريان، «ردع الإرهاب قبل ١١ سبتمبر وبعده»، في: «عوالم متصادمة»، (ص/ ١٥١).




# تحليـل فيلـم «THE KINGDOM»

«لدينا قواعـد عسـكرية في أكـثر من مئـة دولـة، الحكومـات تحصل على الفوائـد، ولكـن النـاس لا يريدوننـا حقًـا هنـاك».

**هــوارد زن**

THE KINGDOM

FROM PRODUCER
MICHAEL MANN
THE DIRECTOR OF
HEAT AND COLLATERAL

JAMIE
FOXX
CHRIS
COOPER
JENNIFER
GARNER

HOW DO YOU
STOP AN ENEMY
WHO ISN'T AFRAID
TO DIE?

THE
KINGDOM

COMING SOON

## (١)

في الرابع عشر من نوفمبر ١٩٩٥م، حدث تفجيرٌ في مكتب مدير برنامج الحرس الوطني السعودي في الرياض، أوْدَى بحياة سبعة أشخاص، من ضمنهم خمسة مواطنين أمريكيين، وجُرح ستون شخصاً، بعدها، وفي الحادي والثلاثين من مايو ١٩٩٦م، أعدمت الحكومة السعودية أربعة مواطنين سعوديين لدورهم في التفجير.

في الخامس والعشرين من يونيو حدث تفجيرٌ أشد دمويةً في مجمع أبراج الخبر السكني، الذي تسكنه طواقم القوات الجوية الأمريكية، والكائن قرب قاعدة الظهران الجوية، وقتل فيه تسعة عشر مجنَّداً أمريكياً، كما جُرح آخرون.

دفعت هذه الحادثة إلى نقل معظم الطواقم العسكرية الأمريكية إلى أماكن نائية في المملكة العربية السعودية، لتحسين وضعهم أمنياً، وأسرَّت مادلين أولبريت، وزيرة الخارجية، للأمير بندر بأن الولايات المتحدة تتوقّع تعاوناً كاملاً من الحكومة السعودية في هذا الموضوع، وأوردت صحيفة الشرق الأوسط تعليقاً للأمير بندر في الثلاثين من يونيو يقول: «ترحب المملكة العربية السعودية بمشاركة أمريكا في التحقيقات الجارية. . . ولا تعترض على مشاركة مُحقِّقين أمريكيين في هذا التحقيق».

شدَّد الأمير بندر على أن هجوم الخُبر لن يكون سبباً لتخريب العلاقة بين أمريكا والسعودية، وعلى إثر ذلك سمحت الحكومة السعودية بنشر فريق من مكتب التحقيق الفيدرالي (FBI) في السعودية.

وشرح بندر المنطق الكامن وراء السماح لأمريكا بإجراء تحقيق فوق تراب السعودية، وأوضح أن الحكومة السعودية كانت غاضبة ومُهانة بسبب استهداف الهجوم ضيوفها، واستخلص أن هذا أدَّى إلى سقوطٍ فوريٍّ للحواجز السياسيَّة، والقانونية الطبيعية، التي يستغرق التفاوض والاتفاق عليها أسابيع عدَّة، وكذلك الحال بالنسبة إلى الاتفاق على مؤشِّرات التحقيقات، ونقلت الحياة أيضاً عن بندر تأكيداتٍ بأن السعوديين يرغبون في التعاون مع أمريكا للكشف عن المهاجمين، مُشدِّداً على أن حماية ضيوفنا هي مسؤوليتنا، ولن ندَّخر شيئا في تأمينها.

على الرغم من أن الصحافة الأمريكية انتقدت السعودية لعدم تعاونها في التحقيق بشأن هذه الهجمات، إلا أن لويس فريه، مدير الـ «إف بي آي» قال: «إنّ النقد القائل بأنهم (السعوديين) ليسوا متعاونين لا يستند إلى أُسس متينة، وهو أمر قُلته للكثيرين . . . لقد ذهب السعوديون إلى أبعد من التعاون، إذ كانوا فعلياً داعمين للمدَّعِي العام الأمريكي . . على الرغم من هذه الحساسيات المتطرفة، والقضايا المعقَّدة، نحَّى السعوديون مصالحهم جانباً كي يساعدونا».

وفي منتصف الليل، في الثاني عشر من مايو ٢٠٠٣م، هاجم تسعةُ مسلَّحين وانتحاريين بأربع سياراتٍ مفخَّخَة، ثلاثة مجمَّعات سكنية، في وقتٍ متزامِن. وجميع تلك المجمَّعات يقطنها أجانب، بينهم مسلمون في شرق مدينة الرياض، وهي مُجمَّع درة الجداول، مُجمَّع الحمراء، ومُجمَّع شركة فينيل. وكانت الحصيلة مقتل ستة وعشرين شخصاً من جنسيات مختلفة، سبعة سعوديين، تسعة أمريكيين، ثلاثة فلبينيين، وأردنيَّيْن اثنين، وبريطاني، وسويسري، وأسترالي، وأيرلندي، ولبناني. كما خلَّف الهجوم أكثر من مائة وستين جريحا، من مختلف الجنسيات العربية، والإسلامية، والغربية، والأسيوية. إضافةً إلى تسعة انتحاريين، وبالتالي يصبح عدد قتلى الهجوم: خمسة وثلاثين شخصاً.

هذه هي الخلفية التاريخية[1] التي يتحرك في ظلالها الفيلم الأمريكي (THE KINGDOM) والذي اخترنا البداية بتحليله والذي تم إنتاجه عام ٢٠٠٧م، قام بإخراج الفيلم: بيتر برغر، وقام ببطولته: جيمي فوكس، وجينيفر غارنر، وجيسن بيتمان، وكريس كوبر، والفلسطيني أشرف برهوم في دور العقيد السعودي: فارس الغازي.

وسنحاول في السطور القادمة تحليل الإشارات التي تم من خلالها تصوير الإسلاميين في هذا الفيلم.

## (٢)

يبدأ الفيلم بعد مُقدِّمةٍ سنتعرض لها بعد ذلك = في عرض صورةٍ شديدة الدموية للعملية «الإرهابية» التي حصلت في الرياض، عاصمة المملكة، وقد حرصت الصورة فيها على الاقتراب بحميمية من عائلات المستهدَفين، ونسائهم، وأطفالهم، وهم

(١) استفدتها بتصرف من: نايف بن حثلين، «صراع الحلفاء: السعودية والولايات المتحدة الأمريكية منذ ١٩٦٢م»، (بيروت: دار الساقي، ٢٠١٣)، (ص/ ٢٨٨ ـ ٢٩٠)، و(ص/ ٣٢٧). وانظر للأهمية: وليام سيمبسون، «الأمير: القصة السرية للأمير الأكثر إثارة للاهتمام في العالم، الأمير بندر بن سلطان»، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠١٠م)، (ص/ ٣١٦) وما بعدها، و(ص/ ٣٧٦) وما بعدها.

يقضون يوماً ترفيهياً عاديّاً، قبل أن يُصبَّ فوق رؤوسهم رصاص «الإرهابيين»، الذي لم يُفرِّق بين رجلٍ، أو امرأةٍ، أو طفلٍ، أو حتى رجل أمنٍ سعودي، وبحسب الفيلم فإن تعداد القتلى بلغ مئة نفساً.

**وهنا ملحوظة مهمة**: أن الهجوم في الفيلم لم يكن على مُجمَّع سكنيٍّ للقوات الجوية الأمريكية كما كان في الواقع عام ١٩٩٥م (وهذا طبيعي، فسياق الأحداث بعد نشأة تنظيم القاعدة)، ولم يكن على مُجمَّع هو خليط من الجنسيات، وليس خاصاً بالولايات المتحدة كما كان مُجمَّع المحيا (تصر جماعات العنف على أن هذا المـُجمَّع كان تابعاً للمباحث الفيدرالية الأمريكية)، وإنما كان على نموذج مختلف اخترعه الفيلم، وهو: مُجمَّع سكني لإحدى شركات النفط، وهذا التغيير للواقع لم يكن لمجرد مقتضيات فنية لا تؤثِّر في رسالة الفيلم، بل هو بوضوح لنقل العدوان «الإرهابي» من كونه على مُجمَّع سكني لقاعدة عسكرية، إلى كونه مجمع سكني لشركة نفطية مدنية؛ والسبب في ذلك أن تصوير التعلق العسكري للعملية سيتطلب نظرةً أكثر عمقاً، وتركيباً، وتحليلاً للدوافع والأسباب، مما يؤدي بلا شك لوجود العملية في درجة مختلفة في سلَّم القيم، عن كون العملية في مُجمَّع سكني لشركة نفط، **كما أن شركة النفط هاهنا علامة مستقلة بذاتها سنحلل رمزيتها وما تُحيل إليه في نهاية كلامنا.**

الفيلم هنا في هذا المشهد الافتتاحي، وباستعمال مجموعة من الإشارات البصرية واللفظية، سواء التي ذكرها، أو التي استبعدها، يريد الوصول إلى غرس رسالتين:

**الأولى**: الحصول على تعاطف المشاهِد التام، وهو يرى الأطفال البريئة، والنساء التي لا حول لها ولا قوة، ورجال الأمن السعودي الذين كانوا يُصلُّون منذ قليل = وهذا الرصاص الإرهابي الآثم ينتهكهم.

**الثاني**: استبعاد الدوافع الحقيقية لأولئك الإرهابيين من الصورة، عبر إخفاء أيِّ أثر لعلاقة العملية بالوجود العسكري الأمريكي في الخليج؛ لتظل الصورة المتبقية، والظلال النفسيَّة المترسبة في نفوس المشاهدين: هي صورة اعتداءٍ على مدنيين، **بكل ما في ذلك من جرم لا يمكن التفاوض حول توصيفه.**

**من منظورنا نحن**: فإن الفروق في النتائج القيمية لن تختلف كثيراً بين كون الهجوم على مدنيين في مُجمَّع سكنيٍّ نفطي، أو على قاعدة عسكرية؛ إذ ربما سيختلف الموضوع قيمياً من حيث درجة الجُرم، لكنه سيبقى جُرماً، إلا أن منظور القائمين بهذه العمليات مختلف، والتغطية الأمينة لا يجوز لها أن تَستَبعد ترميز منظور أولئك

«الإرهابيين» في المشهد، إن كانت تريد بالفعل النزاهة في نقل الصور والرسائل.

**بالتالي**: فالمبالغة في عدد الضحايا بخلاف الواقع، والمبالغة في كمِّ النساء والأطفال المقتولين بخلاف الواقع، وذكر الإرهابي المتنكر في صورة ضابط سعودي وهو يؤمن النساء والأولاد ويدعوهم للدخول في حمايته ثم يعلو صوته بالتكبير قبل أن يفجر نفسه فيهم، والتفجير بواسطة سيارة الإسعاف، وتصوير العملية كاستهداف مباشر بالرصاص لكل هذا العدد، بما في كل ذلك من تجسيدٍ، ومباشرةٍ، ووضوحٍ في الاستهداف بخلاف الواقع، مع إخفاء أي ترميز للطبيعة العسكرية للمستهدفينَ في معظم هذه العمليات كما جرت في الواقع، واستبدال هدف مدني بحت بالهدف شبه العسكري الذي وقعت مهاجمته = كل ذلك ساهم في تقبيح الفعل «الإرهابي» أكثر مما هو عليه بكثير، **ونحن وإن كنا نتفق معهم على أصل قبح الفعل وجرمه مع اختلافنا عنهم في الأساس القيمي للتقبيح** = إلا أن المبالغة فيه فوق طبيعته وبدرجة كبيرة = لا يُعدُّ عدلاً، ولا يساعد على النظر الموضوعي الذي يحاول فهم الأسباب والعوامل المتعلقة بهذه العمليات، **كما أنه ـ والانتباه لهذه الرسالة مهمٌّ جداً ـ يصل بالمشاهد الغربي بالذات إلى حالة نفسية يرضى فيها، أو على الأقل: يسكت عن ممارسات في نفس درجة القبح ترتكبها القوات الأمريكية بعد ذلك في أفغانستان، أو العراق ـ مثلاً ـ لأن ذلك ببساطة سيكون بمثابة الحرب العادلة، والعقوبة المشروعة، والعين بالعين، والسنّ بالسنّ.**

تصوير الضحايا، إثارة التعاطف والشجن، التركيز على النساء والأطفال من الضحايا، كل تلك وسائل مشروعة تستخدمها أمَّةٌ تعرضت للاعتداء، المشكلة هنا في أمرين:

**الأول**: المبالغة في تصوير هذا، والكذب فيه أيضاً بخلاف الواقع.

**الثاني**: الغرض غير النزيه الذي نرى أنه مرادٌ هنا، وهو أن يتقبل المُشاهد سقوط نفس الأجناس من الضحايا في الحروب الأمريكية، بسبب نظرٍ سطحيٍّ يقابل فقط بين ضحايانا وضحاياهم.

عندما سئلت عجوزٌ أمريكية في أحد التقارير الإخبارية الأمريكية عن صورة مؤثِّرة لمدنيين عراقيين، قُتِلوا بوحشية، قالت: «**أبناؤنا أيضاً يعودون من هناك في توابيت**».

في الواقع هذه هي النتيجة المرادة من تغطية هذه طبيعتها، وهذه في الحقيقة نتيجة مزدوجة الحد؛ لأننا سمعنا أيضاً من بعض أفراد جماعات العنف نفس الحجة: إنهم أيضاً يقتلون نساءنا وأطفالنا.

**قتل المدنيين يحدث أيضاً على أيدي أمريكية في أفغانستان والعراق، ويحدث في إسرائيل ولا تعلق عليه أمريكا إلا نادراً وبتعليقاتها الباردة الضبابية المعهودة، ولا أدري هل يمكننا أن نرى يوماً فيلماً يدين الإرهاب الأمريكي والإسرائيلي؟**

والحقيقة أن أمريكا تواجه معارضةً داخليةً تندِّد بجرائمها ضد المدنيين، خاصّة في أفغانستان، والعراق، يقول هوارد زن عن القوات الأمريكية: «يمكنهم في الواقع أن يقرروا قصف هذا المنزل بالضبط، ولكن هناك مشكلة واحدة: إنهم لا يعرفون سكان المنزل!

يمكنهم قصف سيارة محددة بصاروخ من مسافة بعيدة، ولكنهم لا يعرفون من يركب داخل السيارة.

ولاحقاً، بعد أن يتم إخراج الجثث من السيارة ومن المنزل، سيقولون لك: (حسناً، لقد كان هناك ثلاثة من «الإرهابيين» المشتَّبه بهم في ذلك المنزل، ونعم، هناك سبعة أشخاص آخرين قُتلوا، بينهم طفلان، ولكننا قتلنا (الإرهابيين المشتَبه بهم).

لكن لاحظوا كلمة (المشتَبه بهم)؛ فالحقيقة هي أنهم لا يعرفون من هم الإرهابيين»[1].

وأمريكا لا تستطيع استعمال القمع الخشن لإسكات هذه الأصوات المعارضة، ولا تريد رأياً عامّاً ضاغطاً يحوّل حربها على الإرهاب إلى فيتنامٍ أخرى، وهنا تبرز أهمية الإعلام عموماً، والصورة السينمائيّة خصوصاً؛ لترسم بعنايةٍ ملامح صورةٍ تتناسب مع إرادة السلطة المهيمنة، وتجذب الرأي العام إلى صفِّها وتخلق دوّامة من الصمت، وتهميشاً لتلك الأصوات المعارضة، وهنا تبدو الوظيفة بالغة الأهمية، للتركيز على الجانب المدني من عمليات جماعات العنف، وإبرازها بهذه الكثافة، وتغطية الخلفية الأساسيّة للصراع بين جماعات العنف والولايات المتحدة، **والتعتيم عليها**، وهذه الخلفية هي مزيجٌ من التواجد العسكري في الخليج، والعدوان الأمريكي على أفغانستان، والعراق، **وهي الخلفية التي لا ندعو لإبرازها من أجل تبرير الجرائم التي وقعت فيها هذه الجماعات، أو من أجل نقلها من خانة غير المشروع إلى خانة المشروع، وإنما ندعو لإبرازها؛ لأن إخفاءها يؤدي إلى قصور شديد في تحليل التسبب الأمريكي بممارساته الإمبريالية الظالمة المجرمة في هذا الواقع السيء، ويؤدي لتبرئة ساحة السياسة الأمريكية من المسؤولية عما يحدث لها ولنا.**

---

(١) هوارد زن، «قصص لا ترويها هوليوود مطلقاً»، (بيروت: منتدى المعارف، ٢٠١٣)، (ص/ ١٧٣ _ ١٧٤).

في حرب الخليج، يقول ستانلي كلاود ـ رئيس مكتب واشنطن السابق في مجلة التايم ـ:

«تصوَّر [البنتاغون] طريقةً للتحكّم بكل وجه من أوجه تغطيتنا، قيَّدوا وصولنا إلى حدٍّ عدم تمكننا من القيام بأي من تحقيقاتنا الخاصَّة، أطعمونا حمية ثابتة من المؤتمرات الصحافية التي يقررون فيها ما ستكون عليه الأخبار. ويمكنهم إذا تمكنَّا من الإفادة عن أمر لم يعجبهم، أن يحذفوه بالرقابة... **الأمر أشبه بتجنيد الصحافة في الجيش**»[1].

وليس هذا خاصاً بوسائل الإعلام الأمريكية كنتيجة لرقابة خارجية تسلط عليها، بل نجده حتى في بعض وسائل الإعلام الأوروبية وبرقابة شبه ذاتية فنجد أن «إحدى الصحفيات الإيطاليات تقول لديانا مقلد ـ وهي صحفية كانت تغطي الحرب الأمريكية على أفغانستان ـ: إن إدارة التحرير في مؤسَّستها في روما طلبت منها الإقلال من التقارير التي تتحدث عن اللاجئين الأفغان ومعاناتهم، وطلبت منها التركيز على حركة طالبان، وعلى القاعدة. التبرير الذي قدَّمته إدارة المؤسسة هو: **إن إيطاليا تدعم الأمريكيين في هذه المرحلة، ومن هنا يجب عدم تأليب الرأي العام ضد واشنطن**»[2].

وذكرت واشنطن بوست أن رئيس (CNN) والتر ازاكسون، طلب من مراسلي مؤسَّسته أن يُذكِّروا جمهورهم بالأمريكيين الذين قتلوا في الحادي عشر من سبتمبر كلما تكلموا عن الإصابات المدنية في أفغانستان، وقال لهم ما نصه: «**إنه من الحماقة أن نركِّز كثيراً على إصابات الأفغانيين وظروفهم الصعبة**»[3].

**نعم هذه هي الرؤية الأمريكية لما ينبغي أن تكون عليه عملية التغطية**: من الحماقة أن يبدو في تصويرك لمعركتك مع خصمك أيُّ جانب يثير التعاطف معه، أو الشفقة لأجله، أو يتيح فرصةً للتأمل في الصورة بتركيباتها، ومن الحماقة أن تُبرز في تصويرك لجرائمه في حقك أيَّ شيءٍ غير ما يدعو للشفقة والتعاطف معك، من الحماقة أن تُثير أي فكرة تؤدي بالجمهور إلى الدخول في حالة تفكير مركب، لا بد أن تبقى الأمور مُسطَّحة ومُبسَّطَة دائماً.

**باختصار: في الحرب الأمريكية ضد الإرهاب، لا بد أن يكون كل شيء في**

(١) «محو العراق»، (ص/ ١٢٥).

(٢) نبيل دجاني، «أجهزة الإعلام الغربية وموضوع الإرهاب»، ضمن: «العرب والإعلام الفضائي»، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٤)، (ص/ ٨٢).

(٣) المصدر السابق، (ص/ ٨٣).

**صورتها إنسانياً، وكل شيء في صورة خصومها دموياً، لا مكان هاهنا للخطأ، ولا للموضوعية، ولا لفيتنام أخرى.**

(٣)

من خلال لقطاتٍ سريعةٍ يوجز الفيلم في بدايته قصة نشأة الدولة السعودية الثالثة، بإعادة إنتاج للتحالف التاريخي بين الإمام محمد بن سعود، مُمثَّلاً في حفيده الملك المؤسس عبد العزيز آل سعود، وبين الإمام محمد بن عبد الوهاب، مُمثَّلاً بالقوة المسلحة الدينية جماعة إخوان من طاع الله وبعض العلماء من أحفاد الشيخ محمد بن عبد الوهاب وتلاميذ مدرسته، وهو التحالف الذي يوجزه صوت المعلق في اللقطات الافتتاحية بقوله: «**بمساعدة المحاربين الوهابيين الإسلاميين أسَّسَ ابنُ سعود المملكة العربية السعودية**».

تسوق اللقطات بعد ذلك رغبة حكومة السعودية في التحديث، وكيف ساهم اكتشاف النفط في هذا، وكيف أن الوهابيين كانوا ضد الغرب، ويريدون العودة للوقت الذي لم يكن الإسلام فيه مُهدَّداً من قبل الغرب، وأنه على الرغم من انتقادات الوهابيين سمح الملك ببدء الإنتاج التجاري للنفط بمساعدة الغربيين، ويأتي صوت المعلِّقة هذه المرة قائلاً: «**والنتيجة هي أول اتحاد بين الولايات المتحدة والسعودية**»، ويأتي تعليقها هذا عبر رمزٍ بصريٍّ بالغ الدلالة لاسم شركة أرامكو الذي يأتي كاملاً: الشركة الأمريكية السعودية، ثم يتم اختصاره على الشاشة إلى آرامكو، ويليها تصوير لأرامكو ومجمعاتها السكنية التي تم إنشاؤها لتسكين العمالة الغربية، كما لو كانت بقعة أمريكية داخل الحدود السعودية؛ لتوفِّر للأمريكيين نفس نمط الحياة المعتاد في بلادهم، ويقول المعلِّق بالنص: «**الشريعة الإسلامية تُفرَض بالإجبار خارج هذا المجمَّع، ولا تُطبَّق بداخله**».

ثم صوت مسؤول أمريكي يعبر عن الشراكة بين الدولتين بقوله: «**يريدون وجودنا في السعودية؛ لأننا مصدر الحماية لهم**».

ثم يتعرض التعليق الافتتاحي لأزمة النفط التي رافقت حرب ١٩٧٣م، وأهمية النفط للأمن القومي الأمريكي، وكيف ضغط العلماء الوهابيون على الملك ليقطع النفط عن أمريكا، عقاباً لها لدعمها لإسرائيل على حد تعبيره، مع رمز بصري هو: صورة الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ، مفتي عام المملكة العربية السعودية في ذلك الوقت.

وبعد ذلك يرصد هذا التعليق الافتتاحي تنامي الغضب الديني تجاه أمراء آل

سعود، لما يراه بعض المحافظين الدينيين من تبذيرٍ وخروجٍ عن تعاليم الشرع.

ثم الغزو العراقي للكويت، وأثره على العلاقات الأمريكية السعودية، وكيف عَرَض أسامة بن لادن على الملك فهد أن يأتي برجاله لحماية المملكة، ليصرف الحكومة السعودية عن الاستعانة بالقوات الأمريكية، وكيف رُفض هذا العرض، واستمرت الشراكة بين الدولتين، أو على حد تعبير المعلق: «**السعوديون كان لديهم عرضٌ أفضل: نصف مليون جندي أمريكي**».

وأنَّ أسامة ردَّ على هذا بخطبه في المساجد والشوارع، التي يدين فيها هذا التحالف الآثم، وردَّت السعودية بتجريده من جنسيته.

يستمر المقطع الافتتاحي عارضاً لقطات لرسومٍ توضيحية، تظهر المملكة العربية السعودية المنتِج الأول للنفط في العالم.

ثم لقطة للطائرة الشهيرة وهي تخترق برج التجارة العالمي في نيويورك، مع مَشاهِد لمسؤولين سعوديين يعبِّرون عن صدمتهم من كون خمسة عشر ـ من أصل تسعة عشر منفذاً لهجوم سبتمبر ـ كانوا يحملون الجنسية السعودية.

ثم لقطة من أحد المراكز التجارية في السعودية، مع صوت المعلِّق: «**تلك أمَّةٌ تصطدم فيها الحداثة مع التقاليد**».

ثم لقطات من تفجير المجمَّع السكني الحقيقي، الذي حدث منتصف التسعينات، مع ذكرٍ لتدخُّل (FBI) في التحقيقات، مع صور لمسؤولين أمريكيين وسعوديين، مع صوتٍ ختاميٍّ للمعلِّقة تقول: الهجمات الإرهابية الأخيرة توضح الانقسام الكبير بين النظام الأمريكي والعسكريين الوهابيين المتطرفين داخل المملكة».

هذه المقدِّمة الافتتاحية، التي تم تنفيذها بآلية مشابهة جداً لآليات إخراج الأفلام الوثائقية، والتقارير الإخبارية = حملت كمَّاً كبيراً من الرموز، والإشارات اللفظية، والسمعية، والبصرية، **في خدمة عنصرين أساسيين لرسالة الفيلم**؛ فعناصر الرسالة التي يقوم فيلمنا هذا برسمها واستعمال رموزه وعلاماته لصياغة حججه الدعائية حولها هي عنصران أساسيان؛ هما:

**أوَّلاً: الشراكة التاريخية، وعلاقات المصالح المتبادلة التي تربط الولايات المتحدة الأمريكية بالمملكة العربية السعودية، والرغبة المتبادلة في التحديث.**

**ثانياً: خطر الاتجاه الديني على هذه الشراكة، بدايةً من العلماء الرسميين، وانتهاءً بالتيارات الجهادية العنيفة، هذا الاتجاه الذي يتم التعبير عنه دائماً، ومهما تنوَّعت أطيافه، بلفظ واحد؛ هو: الوهابيين.**

**يُمكننا القول**: إن باقي أحداث الفيلم هي مجرد إطار دراميٍّ، تُمارَس فيه عملية بسط وتوسيع لهذه الرسالة، التي تم تكثيفها في افتتاحية الفيلم.

يعرض الفيلم في البداية بعض التعقيدات السياسيَّة التي واجهت رغبة الفريق الفيدرالي الأمريكي في الذهاب، وهي الرغبة المحمومة التي يعللها السيناريو بوجود أحد أصدقائهم ضمن الضحايا، وهو صديق مقرَّب من قائد الفريق ومن الوجه النسائي الوحيد داخل الفريق، ويقدم الفيلم الموافقة على ذهابهم كنتيجة لتهديد رئيس الفريق الأمني لمسؤول سعودي، وهي التفصيلة العنترية غير الواقعية؛ فقد حصل التعاون السعودي مع محققي (FBI) بسلاسة ورضا وبدون ضغوط، والغرض منها فقط هو دغدغة مشاعر القوة لدى المشاهِد الأمريكي، وغرس رسالة قد يُحتاج إليها بعد ذلك عن تورط بعض المسؤولين السعوديين في دعم «الإرهاب»، وهو ما قد أشير إليه بالفعل بعد أحداث سبتمبر من ادعاء كاذب هو مسؤولية الأميرة هيفاء بنت فيصل زوجة الأمير بندر بن سلطان عن تبرعات لأسرة أردنية قيل إنها وصلت لاثنين من المشاركين في تفجيرات سبتمبر، وتمت تغطية هذا الادعاء صحفياً بقوة؛ كنوع من الابتزاز والإثارة الصحفية في ظل الأجواء الساخنة وقتها[1].

نعود لفيلمنا حيث يصل الفريق الأمني لقاعدة الأمير سلطان الجوية، ويُبرز الفيلم تحفظ ضباط المطار على وجود تأشيرة وأختام دخول لإسرائيل على جواز سفر أحد أعضاء الفريق الأمني، والرسالة: هؤلاء قوم معادون لإسرائيل عزيزي المشاهد، وهم يتوترون لمجرد وجود ختمها على جواز سفر.

وبعد تعقيدات إدارية يتعرض لها الفريق تبدأ بذور شراكة وتعاون بين الفريق الأمني الأمريكي والضابط السعودي فارس الغازي (أشرف برهوم)، ويبدأ رئيس الفريق الأمني في مد جسور الثقة بينه وبين الضابط السعودي والتي تم فيها أيضاً ترميز العلاقة بين السعودية وأمريكا، فقد مُدت جسور الثقة بداية من دفاع رئيس الفريق الأمني عن الضابط السعودي عندما دخل في قتال خفيف مع ضابط سعودي آخر متوتر، نفس فكرة الحماية الأمريكية للسعودية يتم ترميزها هنا.

ولكن الشراكة السياسيَّة أيضاً لا بد أن تكون وفق قيم المشاهد الأمريكي التي تتوافق مع الدستور، فالفريق الأمني يعجبه جداً الضابط السعودي المتزن الهادئ، الذي رأيناه من قبل ينكر ممارسة أحد رؤسائه للتعذيب.

حسناً، كلنا يعلم أن هذا الكلام للاستهلاك المحلي، وإن شئت فقل:

---

(١) راجع: «الأمير»، وليان سيمبسون، (ص/ ٣٦٧ ـ ٣٦٩).

للاستهلاك الإعلامي؛ فالأجهزة الأمنية في الولايات المتحدة الأمريكية عقدت عدة شراكات تحقيقٍ، واستجوابٍ، وتعذيبٍ، مع أجهزة أمنية، بعضها عربي، والأجهزة الأمنية الأمريكية نفسها مارست التعذيب، خاصّة بعد أحداث سبتمبر، وكلنا يعلم أن وقائع التعذيب التي مارسها الجنود الأمريكيون أنفسهم في العراق قد ظهر منها ما يدل على تجذُّر هذه الممارسة، وأنها ليست خطأً عارضاً.

وقد قدمت عدة أفلام أمريكية نقداً لوقائع استعانة المخابرات الأمريكية بأجهزة عربية من أجل التعذيب، مثل فيلم (rendition) الذي يعرض تعذيب أجهزة الأمن بالمغرب لمشبوهين بالوكالة لحساب الولايات المتحدة الأمريكية، وفيه تحتج مسؤولة المخابرات الأمريكية (ميريل ستريب) على مساعد عضو الكونجرس الذي يعترض على هذه السياسة بأن هناك سبعة آلاف في لندن أحياء فقط بسبب اتباع تقنيات الاستجواب هذه، وهي لا تسميه تعذيباً؛ فأمريكا لا تعذب أحداً على حد قولها وإنما تسميه: مكافحة من أجل استخلاص المعلومات. وسنتكلم عن هذا الفيلم بعد ذلك.

أحب أن أشير أيضاً إلى أن هناك عدة كتب قامت برصد وتوثيق وقائع ووسائل التعذيب التي تستعملها الأجهزة الأمريكية نفسها[(١)].

ويقدِّم الفيلم الأمريكي (Unthinkable) رؤيةً أكثر اتساقاً مع السياسة الأمنية الأمريكية، إنه يعرض استعانة المباحث الفيدرالية بأحد خبراء التعذيب الأمريكيين لاستخراج اعترافات من إرهابي مسلم زرع ثلاث قنابل نووية محدودة بأماكن تعجُّ بالمدنيين، ويمتلأ الفيلم بالمجادلات الفلسفية والقانونية حول مشروعية هذه التصرفات، ومع ذلك لقد سمح ضباط المكتب بالتعذيب البشع الذي وقع على هذا «الإرهابي»، إلى أن صرَّح بمكان القنابل الثلاث، ومَنَعَ ضباط المكتب خبير التعذيب من تعذيب طفلين، هما: ابن وبنت هذا «الإرهابي»، كانت حجة خبير التعذيب أن تعذيب الطفلين هو الوسيلة الوحيدة لاكتشاف مكان قنبلة رابعة يتوقع خبير التعذيب أنها موجودة، وأن تعذيب طفلين بشعٌ، لكنه سينجينا من خطر موت مئات النساء، والأطفال الأبرياء.

ليتركك الفيلم لتفكر في صحة فعلهم، وموقف خبير التعذيب، وهل تعذيب الأطفال في هذه الحالة يُعدُّ موقفاً غير أخلاقي؟

---

(١) انظر: «التعذيب: التهرب من المسؤولية، الحكومة السرية وجرائم الحرب وحكم القانون»، كرستوفر هـ. بايل، نشر: (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٢م)، و: «خيانة القسم: التعذيب والتواطؤ الطبي والحرب على الإرهاب»، د. ستيفن هـ. مايلز، نشر: (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٧م).

ولكن الفيلم لا يتركك لتفكر دون أن يحاول الضغط على أفكارك؛ لذلك فهو يطلب منك التفكير، ولكن: من فضلك، فكِّر وأنت ترى العد التنازلي للقنبلة الرابعة يبدأ بالفعل، ولا أحد يستطيع إيقافها.

**نعود لفيلمنا:** الفيلم حريصٌ على إظهار الأجهزة الأمنية السعودية بمظهر الأجهزة فاقدة الكفاءة، والتي لا تملك أدنى أدوات، أو مهارات البحث الجنائي، بل يُظهِر الفيلم مسؤول الاستخبارات السعودية كأمير شاب ضعيف الخبرة، رغم أن المسؤول في هذا الوقت لم يكن صغيراً، بل كان الأمير تركي الفيصل، وصناع الفيلم يعون هذا جيداً، فقد أبرزوا الصقر الذي يقف على يد الأمير في محاكاة لصورةٍ شهيرةٍ للأمير تركي الفيصل.

**وفي فيلمنا التالي يقول ضابط المخابرات الأمريكي**: إن السعوديين سيرون كل شيء يجري في حساب أحد الإسلاميين البنكي، ثم يقول زميله: وكل شيء سيرونه سيتسرب للجهاديين، في إشارة صريحة لكون أجهزة الأمن السعودية مخترقة من الجهاديين!

كل هذا التنميط عن عدم الكفاءة بالطبع ليس دقيقاً، لكن ما هو الهدف منه؟

**قد يكون الهدف ببساطة هو: إظهار ضرورة التواجد الأمني والعسكري في المنطقة، فما دام أولئك الناس بهذه السذاجة = فتواجدنا إذن مهم، وهي الفكرة التي سيطرح فيلمنا القادم نقيضها، ويبين أن تدخل الأجهزة الأمنية الأمريكية يفسد الأمور، وأن اعتمادنا على الشريك العربي أنجح؛ فأهل مكة أدرى بشعابها.**

الفيلم يحرص أيضاً على إبراز الفارق الثقافي الكبير بين النظرة للمرأة في الغرب، وبين النظرة لها في السعودية، ويلفت النظر - أكثر من مرة - لما يمكن اعتباره بالمعايير الغربية: تمييزاً متخلِّفاً ضد المرأة؛ فبمجرد حضور الأمير السعودي يسارع أحدهم بإلقاء عباءة على عضوة الفريق الأمني، ويلفت الضابط السعودي فارس الغازي نظر رئيس الفريق الأمني إلى أن زميلتهم لن تتمكن من حضور الدعوة التي وجهها لهم الأمير في قصره، فيطلب منه جيمي فوكس أن يخبرها بنفسه، فيتكلم معها متردداً كأنما هو محرج غير مقتنع بما سيطلبه منها، والمشاهد يقارن بين العقلية المتفتحة الذي يجعل هذه المرأة تقف على قدم واحدة مع زملائها في الفريق الأمني، وهي ضابط كفوء ستنقذ زميلها من القتل في نهاية الفيلم = وبين عقلية يصورها الفيلم على أنها منغلقة تخجل من المرأة وتحاصر وجودها وحقوقها.

والتركيز على قضية النظرة للمرأة متكرر في الأفلام الغربية ففي فيلم (Syriana)

نرى مات ديمون يقول عن تصوره للمرأة الخليجية: «**نساء يرتدين العبايات السود ويمشين خلف الرجال بخمسة أمتار**».

ويوصل فيلمنا للمشاهد الغربي أن أولئك الناس لا يتمتعون بالقيم الإنسانية الحداثية وذلك عبر مشهد انفعالي يثور فيه عمال المشرحة عندما تقترب عضوة الفريق الأمني من أحد الجثث؛ فيمنعونها؛ لأن جثة المسلم لا يجوز لكافر أن يلمسها، وهو تصور غير دقيق والمستشفيات السعودية وغير السعودية تمتلىء بالأطباء غير المسلمين الذين يتعاملون مع جثث المسلمين بدون فرض تحفظات عليهم؛ **وهذا الرمز تم إرساله للمشاهد هنا من أجل غرض أعمق يتعلق بتنميط الرؤية الإسلامية لغير المسلمين في أنهم كفار وفقط وأن هذا يعني قطع صور التعامل والعلاقة كلها.**

أمر آخر: وهو التخلف العمراني النسبي الذي يصور الفيلم عليه المملكة العربية السعودية، فلا يُظهِر منها شيئا تحديثياً نوعاً ما إلا الطرق السريعة، أما المناطق السكنية: فيوردها بصورةٍ شبيهةٍ بالعشوائيات، أو المناطق الفقيرة عمرانياً، وهو من أكثر الصور النمطية انتشاراً في الأفلام الغربية.

(التخلف العمراني ـ التخلف التقني ـ النظرة للمرأة ـ الموقف من إسرائيل ـ المسلم والكافر): الغرض من كل هذه الرسائل، سواء المتعلِّقة بالحداثة كفكرٍ وثقافةٍ، أو المتعلِّقة بالتحديث كتقنيةٍ وعمرانٍ وكلها في سياق محاربة «الإرهاب» والعنف وقتل المدنيين: هو غرس توصيف التخلُّف لهذه المنطقة في ذهن المشاهِد الأمريكي، والدمج بين التخلُّف الفكري، والتخلُّف التقني والعمراني، وأنَّ أولئك القوم يعجزون عن التحضُّر العمراني، والتقدُّم التقني، بنفس الدرجة التي هم عاجزون بها عن إعطاء المرأة حقوقها، هو نفس عجزهم عن النظر للأمور بمنظور إنسانيٍّ، لا بمنظور الكفر والإيمان، وهو نفس عجزهم عن تقبل إسرائيل، وكل هذا وثيق الصلة بالعنف و«الإرهاب» وقتل المدنيين.

**وهذا الدمج قد يبدو مُسطَّحاً لا يؤثر في أحد في عين القارئ الناقد، لكنه عميق الأثر، وفعَّالٌ جداً في غرس الرسائل في نفوس أغلبية المشاهدين الغربيين.**

## (٤)

الفيلم منذ دقائقه الأولى يتبنَّى تنميط صورة الإرهابي قاتل المدنيين، كممثِّل للعقيدة الوهَّابية المتشدِّدة، وهي نفس الرؤية التي في فيلم (BODY OF LIES) حيث يقول الضابط الأمريكي للإرهابي: «**كلكم عبيد لشيوخ السعودية، ولأموال النفط الوهابي التي تمولكم**».

وهذا هو نفس الخطاب الذي تبنَّته معظم الدوائر الثقافيَّة الغربيَّة بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، وأدّى هذا لإثارة قضية المناهج الدراسية في السعودية، ومدى تأثُّرها بالعقيدة الوهَّابية، وعلاقة هذه العقيدة بالممارسات «الإرهابية».

يسير فيلمنا على نفس التقليد الشائع غربياً، من ربط التصرفات المنحرفة للتيارات القتالية بالوهَّابية، والحقيقة أن الرؤية التي يتبنَّاها هذا الفيلم، وغيره من الأفلام الأمريكية؛ مثل فيلمنا التالي:

(BODY OF LIES) = ترتكز على تقليدٍ ثقافيٍّ علميٍّ سابقٍ لها، يُسوِّقه بعض خبراء الإسلام الذين يتم الاستعانة بهم، فنجد مثلاً ستيفن شوارتز: «يذهب إلى أن أسامة بن لادن وأتباعه ينتمون إلى طائفة إسلاميةٍ متشدِّدة تعرف بالوهَّابيين، طائفة فاشية/إسلامية متطرفة متعصِّبة، يُزعم أن الدولة السعودية تُحكَم وفقا لمبادئها.

تُنمِّط هذه النظرة المذهب الوهَّابي بصفته مدرسة فكرية متطرفة، تُضمر الأخطار، وتشكِّل كياناً واحداً ثابتاً، سرعان ما تُدعَم تلك الفرضية من خلال أيِّ بحث استهلالي عن مصطلح الوهَّابية على الشبكة الإلكترونية، والذي يُولِّد آلافاً من الروابط لمواقع معاديةٍ للوهَّابية بشكلٍ رئيسٍ»(١).

(١) كريستينا هلميتش، «القاعدة: نهاية تنظيم أم انطلاقة تنظيمات»، (ص/٨٧). وتواصل مؤلِّفة الكتاب نقدها لمثل هذه التصورات السطحية في ربطها بين الوهَّابية وبين التيارات القتالية؛ فتقول: «يعتبر استخدام العنف المصدَّق عليه ضد المسلمين الآخرين بؤرة هؤلاء الذين يربطون بين الوهَّابية والقاعدة، بيد أن هذه المقاربة تبدو على شيء من قصر النظر، حيث أنها تتجاهل الخلافات الجوهرية بين الأيديولوجيتين، وأيضا التطور المعقَّد للمذهب الوهَّابي طوال القرون التي تلت نشأته... وعلى الرغم من إرث حملات الوهَّابيين التي استخدموا فيها العنف ضد جميع من لم يشاركهم آراءهم، فقد تطورت الوهَّابية منذ بداياتها التقليدية الأصولية، وطوال القرن العشرين، وأصبحت معاييرها على درجة من الاعتدال، ففيما أن تقاليد العنف التي تبنَّاها محمد بن عبد الوهَّاب قد تكون قد ألهمت أسامة بن لادن وغيره من الأصوليين الإسلاميين، فإنه من الصحيح أيضا أن المشايخ الوهَّابيين بالسعودية قد بيَّنوا بما لا يدع مجالاً للشك، أن التفجيرات الانتحارية حرام وغير إسلامية، تثير هذه الملاحظات، وعلى الرغم من إيجازها، سؤالاً مهماً: ما مدى ما يعرفه حقاً هؤلاء الذين يزعمون أن الفكر الوهَّابي هو جوهر رؤية القاعدة، عن أصول هذا الفكر وتطوره اللاحق، مدى دقة قراءتنا لتاريخ الإسلام؟».

وتقول: «البحث التاريخي المنهجي في تطور الفكر الإسلامي خلال القرون التي سبقت ظهور عبد الوهَّاب، والتقدم الذي أحرزه منذ وقتئذ، ما زال مهمة لم تُنجز، وبعد أن أدلى كل بدلوه، فإنه الإجابة عما إن كانت أيديولوجية القاعدة تستمد أصولها من فكر إسلامي متشدد يُعرف بالوهَّابية لا ترقى سوى إلى مصاف الاحتمالات».

وتقول: «وعلى الرغم من أن تفحُّص تنوع الحركة السلفية، أو تقصي تطور الحركة الوهَّابية بالكامل يخرج عن نطاق هذا الفصل، فمن المفيد أن نبين أنه من غير المجدي تجاهل فكرة التشظي الإسلامي [التي] تتحدى الفكرة القائلة بأن الخطاب السلفي يشكل وحدةً متسقةً وجود توجهات فكرية متنوعة وتأويلات مختلفة» انظر: «القاعدة: نهاية تنظيم أم انطلاقة تنظيمات»، (ص/٨٧ ـ ٩٨).

يقول جون و. هيك: «بعد الحادي عشر من سبتمبر كان من الطبيعي أن يتم تركيز قدرٍ كبيرٍ من الاهتمام على أسامة بن لادن وشبكة القاعدة الغامضة الخاصَّة به، وأثناء ذلك يصبح جزء كبير من العالم كذلك على معرفة بمصطلح وهَّابي، وحقيقة أن خمسة عشر من بين مختطفي الطائرات التسعة عشر في الحادي عشر من سبتمبر كانوا يحملون جوازات سفر سعودية، وبذلك فإن الصلة واضحةٌ للكثيرين = سعودي، وبطبيعة الحال = إرهابي»[1].

ينفي جون هيك وغيره علاقة الوهَّابية «بالإرهاب»، المؤسسة الرسمية السعودية التي نعتها الفيلم في دقائقه الأولى بالتشدُّد = تدين تصرفات جماعات العنف وبوضوح، وإعدام الجهاديين الذين قاموا بتفجيرات المنطقة الشرقية كان بإقرار من علماء المملكة، التيارات الصحوية على اختلاف أطيافها تدين تيارات العنف، وكل أولئك يتحركون على نفس أرضية التراث الوهَّابي، فلماذا إذن هذا الاختزال والتسطيح في التغطية السينمائيَّة في هذا الفيلم؟

الحقيقة أن القضية براجماتيةٌ بحتةٌ، إنها الصناعة التي تتميز فيها الدول العظمى، بما تملكه من موارد؛ كيف تُحصِّل أكبر قدر من المكاسب رغم المحنة، بعبارة أخرى: كيف يمكنك أن تحول الخسارة إلى مكسب، وكيف تقلب ما يظنه خصمك هزيمة إلى نصر؟

على ضوء هذا = استغلت الولايات المتحدة محنتها من أجل تحقيق هدفين:

**الأول**: محاصرة الثقافات غير الحداثية وقولبتها جميعاً في قالب العداوة والربط الاعتباطي بينها وبين منفذي أحداث سبتمبر.

**الثاني**: محاولة توظيف الحدث من أجل تحقيق مصالح سياسية واقتصادية وجيواستراتيجية توسع وتعمق الهيمنة الأمريكية على العالم.

وساعد على تحقيق الهدف الأول بالذات أن الدوائر السياسيَّة الغربيَّة ترى أن: «ظاهرتا العنف السياسي والإسلام المتطرف مرتبطتان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً. ويمكن القول بعبارة أكثر تعميماً: إن الغرب ينظر إلى من يرعون ويدعمون الإرهاب الدولي، باعتبار أنهم في الأساس مسلمون، ومن الشرق الأوسط»[2].

---

(١) جون و. هيك، «عندما تتصادم العوالم: بحث الأسس الأيديولوجية والسياسيَّة لصدام الحضارات»، (أبو ظبي: منشورات كلمة للترجمة، ٢٠١٠م)، (ص/١١٨ ـ ١١٩). وجون هيك لايوافق على هذا التنميط، بل يدينه، لكن فقط من أجل ربط الإرهاب بابن تيمية وسيد قطب، لا بابن عبد الوهَّاب!

(٢) «الإسلام والغرب»، (ص/٨٧).

**وبالتالي فهم لا يفصلون هذا الفصل الذي نراه نحن ضرورياً بين التصرفات المنحرفة لبعض التيارات القتالية الإسلامية، وبين الإسلام بمكوِّناته الثقافيَّة المختلفة إلى حد كبير وفي أصول جوهرية = مع الحداثة الغربيَّة، والمختلفة في الوقت نفسه مع هذه التصرفات القتالية المنحرفة، بل تصنع الدوائر السياسيَّة والثقافيَّة الغربيَّة في الأنماط السائدة المسيطرة منها = تماهياً بين رفض الحداثة، وبين إنتاج التصرفات المنحرفة هذه.**

يقول فوكوياما: «فإن الأصوليين مثل الوهابيين السعوديين وأسامة بن لادن أو طالبان يرون في [قيم الحداثة والعلمانية] دليلاً على الانحلال الغربي».

نلاحظ هنا كيف يمزج فوكوياما بين الوهابية وأسامة بن لادن مزجاً مقصوداً، والسبب في ذلك ليس أن الوهابية فيها دعوة للتصرفات القتالية سواء منحرفة أو غير منحرفة، **وإنما السبب الحقيقي في هذا الربط، وهو لب العداوة: هو رفض قيم الحداثة والعلمانية.**

هذا هو ما يعود فوكوياما لتأكيده بعبارة صريحة ترفع أي لبس في تناول هذا الموضوع فيقول: «وعليه فإن هذه ليست ببساطة حرباً على «الإرهاب» كما تظهرها الحكومة الأمريكية بشكل مفهوم وليست المسألة الحقيقية، كما يجادل الكثير من المسلمين هي السياسة الخارجية الأمريكية في فلسطين أو نحو العراق، إن الصراع الأساسي الذي نواجهه لسوء الحظ أوسع بكثير وهو مهم ليس بالنسبة إلى مجموعة صغيرة من «الإرهابيين» بل لمجموعات أكبر كثيراً؛ من الراديكاليين الإسلاميين ومن المسلمين الذين يتجاوز انتماؤهم الديني جميع القيم السياسية الأخرى = **إنها الأصولية الإسلامية التي تشكل الخلفية لحس أوسع من المظالم أعمق بكثير وأكثر انفصالاً عن الحقيقة من أي مكان آخر**... وعليه فإنه قد يمكن توضيح الأمور بالقول إن الصراع الحالي ليس ببساطة معركة ضد «الإرهاب» ولا ضد الإسلام كدين أو **حضارة ولكنه صراع ضد الفاشية الإسلامية؛ أي: العقيدة الأصولية غير المتسامحة** التي تقف ضد الحداثة والتي انبثق حديثاً في أجزاء عديدة من العالم الإسلامي»[(١)].

وبالتالي فهناك طريق واحد يراه الغرب للتخلص من التحدي الإسلامي، وهو: تحديث هذا الدين وإفراغه من مقوماته الأساسيَّة التي تؤدِّي لاستمراره كقوةٍ صراعيةٍ،

(١) فرانسيس فوكوياما، «هدفهم: العالم المعاصر»، مجلة النيوزويك، العدد ٨١ (٢٥ ديسمبر ٢٠٠١)، مترجم في الشبكة العنكبوتية، وهو منشور بترجمة أخرى لا تختلف عن هذه في: «عوالم متصادمة: الإرهاب ومستقبل النظام العالمي»، (أبو ظبي: مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، ٢٠٠٥م)، (ص/ ٣٩ ـ ٥١).

وتحوله إلى قِطٍّ أليفٍ مستأنَسٍ لا خطر منه، **فالقضية الأساسيَّة ليست جماعات العنف، بل هي القدرة الكامنة على المقاومة وعدم الذوبان في الطوفان الحداثي المعَوْلم**، من هنا يتم النظر للوهَّابية باعتبارها أحد المنظومات الفكرية داخل البنية الإسلامية، والتي تحمل عداءً كبيراً للحداثة الغربيَّة المعلمنة، وهذه النظرة الغربيَّة للوهَّابية هي الأصل المتجذِّر، والذي يتم مداراته عن طريق الكلام عن الوهَّابية كمنبع للإرهاب؛ لذلك تحاول الولايات المتحدة أن تستثمر محنتها في توجيه ضربةٍ قويةٍ لهذه المنظومة الفكرية في تجلياتها الثقافيَّة، والتعليمية، والدعوية، والخيرية، مما يكشف ـ وبوضوح ـ طبيعة العداوة، وأنها ثقافيَّة حضاريَّة، وليست مجرد رد فعل على اعتداءٍ إرهابيٍّ لا يمكن ربطه بالوهَّابية إلا بنفس الدرجة التي يمكننا فيها ربط الجرائم الأمريكية في سجن «أبو غريب» بالدستور الأمريكي.

في هذا الإطار يقوم الفيلم بتصوير حي السويدي بالعاصمة السعودية الرياض، كما لو كان مَعقلاً من معاقل تيارات العنف، ويصور الفيلم في الوقت نفسه حي السويدي كما لو كان منطقةً عشوائيةً، أو فقيرةً عمرانياً.

**فتقول عضوة الفريق الأمني الأمريكي: «السويدي هو معقل مشهور للمسلحين، ومركز لتجنيد القاعدة»**.

وواقع الحال أن هذا كذب، وأن الحيَّ مثله مثل معظم أحياء الرياض، لا يقل من ناحية التحديث عن الأحياء الأوروبية السكنية المتوسطة، كما أنه لا يميزه من الناحية الإسلامية إلا أن كثافة المتدينين فيه أكثر، وأن بعض المنتمين لتيارات العنف يسكنون فيه كما يسكن فيه غيرهم، ولا يمكن أن يكون هذا سِمةً مميزةً له، أو غالباً عليه، ومثل هذه الأمور الديموجرافية نادراً ما تكون لها أهميةٌ دلاليةٌ في مجتمعاتنا العربيَّة؛ فإن الصعيد كان هو بؤرة نشاط تيارات العنف المصرية، وهو مسقط رأس قياداته، إلا أنه في الوقت نفسه يأوي الكثافة السكانية المسيحية الأكبر في مصر، فأي المكوِّنَيْن سنُغلِّبُه على الصعيد، ونُنَمِّط الصعيد من خلاله؟!

**المهم هنا**: أن الفيلم في المساحة الدرامية التي تلت المقدِّمة، لم يستطع أن يتعمق بالقدر الكافي في علاقة الوهَّابية والمحافظة الدينية بالعنف، اللَّهُمَّ إلا في مشهدين:

**الأول**: في أحد المشاهد يمسك أحد أعضاء الفريق الأمني بالقرآن ليسأل زملائه **كم عدد العذارى (الحور العين) التي ستحظى بهن بعد هذه الحياة في حال اتباعك ما يؤمن به المتعصبون؟**

**وفي مشهد آخر** يقول أحد أفراد عائلة من الضحايا صارخاً في وجه ضابط سعودي: «**أهذا ما يريده النبي محمد.. أهذا ما يريده الله.. أيحب الله أولادكم أكثر من أولادي، أيحب الله زوجتك أكثر من زوجتي؟**».

**كل هذه الرسائل تدور على محور واحد**: أن هناك مضامين لاهوتية وثقافية هي التي تدفع «الإرهابيين» لهذه الجرائم، وأن هذه المضامين دواؤها في الحداثة ومقوماتها ومرتكزاتها الغربية العلمانية والتسامحية.

واكتفى الفيلم بعد هذا بالإشارات التي وردت في المقدمة الافتتاحية، مع بعض العلامات البصرية، كالزيِّ السعودي الشائع بين المتدينين السعوديين، وتركيز الكاميرا على ارتداء الإرهابيين له، وتركيز لقطات الكاميرا على أزياء النساء.

ورغم ذلك، لم يأت هذا مُتقَناً من متخصص الأزياء الخاص بالفيلم؛ أيضاً بعض العبارات الدينية لم تأت صياغتها مُتقَنَةً أيضاً، وزاد من سوئها: اللهجة العربيَّة غير الـمُتقنَة، والشبيهة بلهجة (خواجة) يتكلم عربيَّة بلسانٍ ثقيلٍ.

بالرغم من ذلك، إلا أن صنَّاع الفيلم يدركون أن هذه الخلطة السريعة من الرموز التي تبدو لنا غير مُتقنَة = تكفي لترك الأثر المطلوب في نفس المشاهِد الأمريكي.

هذا المشاهِد الأمريكي الذي لا يمتلك الخلفية الثقافيَّة المناسبة التي تتيح له كشف عدم الإتقان، أو عدم الدقَّة في التغطية، وهو مشاهِدٌ مؤهَّلٌ ـ بطبيعة الحال ـ بعد سيل التقارير الإخبارية، والتعليقات السياسيَّة الذي يحيط به = لأن ينظر لهذه الرموز بخلفيةٍ ثقافيَّة ستترجم هذه الرموز على أنها تؤكِّد علاقةً وثيقةً بين المحافظة الدينية بأزيائها، وأحيائها، وطقوسها، وألفاظها، وبين قتل المدنيين؛ فهذه العائلة البسيطة، النساء المحجبات، والبنات الصغيرات بحجابهن، والولد الصغير الذي يلبس الثوب الأبيض وغطاء الرأس، وهذا الشيخ البسيط هادئ الملامح أبيض اللحية، هذه العائلة العادية التي تقابلها مثلها عزيزي المشاهد الغربي، هي عائلة أبي حمزة الإرهابي قاتل المدنيين، وقد بذلنا وسعنا في عملية مداهمة البيت، فها نحن لم نقتل هذا الولد الذي قتل الضابط السعودي فارس الغازي إلا بعدما طلبنا منه ترك سلاحه، وقد حاولت زميلتنا إسعافه، وأنت ترى زميلتنا وهي تخفي مسدسها كي لا يراه الأطفال، وترى زميلتنا وهي تعطي الحلوى للبنات الصغار في بيت أبي حمزة، نحن نحترم النساء ونحترم حقوقهن ولسنا كهؤلاء المتشددين الوهابيين غير الحداثيين.

**نرجوك رجاء حاراً أيها المشاهد الغربي العزيز، صدق هذا الذي تراه وإياك أن تصدق أي شيء يحكونه لك عن فتاة تدعى عبير قاسم الجنابي[(١)].**

## (٥)

منذ عام ٢٠٠٦م كان بناء تحالفات صلبة بين الأجهزة الأمنية الأمريكية والأجهزة الأمنية في الدول الصديقة = هو أحد المعالم المهمة في الاستراتيجية الحديثة للولايات المتحدة بعد تجربتي أفغانستان والعراق، يقول روبرت غيتس[(٢)]: «حيثما يكون ممكناً: يترتب على استراتيجية الولايات المتحدة استخدام مقاربات غير مباشرة، لا سيما من خلال بناء قدرات حكومات حليفة وقواها الأمنية؛ بغية منع حصول تقرحات تتحول إلى أزمات تستدعي التدخل العسكري المباشر، الذي غالباً ما يكون مكلفاً ومثيراً للجدل»[(٣)].

وبالتالي ففيلمنا هو أحد صور الدعاية لهذه الاستراتيجية الجديدة، والحقيقة أن اختيار مجمَّع سكنيٍّ تابع لإحدى شركات النفط هدفاً للعملية الإرهابية المنطلقة من حي السويدي معقل الوهَّابية والمحافظة الدينية، مع الإشارة لما تمثِّله شركة أرامكو من شراكة مصلحية تحديثية بين الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة العربيَّة السعودية = يمثِّل رمزاً كثيف الدلالة، عميق الرسالة، فهو في الحقيقة: **ترميز للخطر الذي تُمثله المحافظة الدينية على العلاقات التاريخية، والمصالح المتبادَلة بين البلدين، وأن الشراكة والاتحاد في مواجهة هذا الخطر هي وثيقة الأمان الوحيدة من اغتيال طموحات التحديث، التي تُعدُّ قاسماً مشتركاً، ورغبةً متفَقاً عليها وعلى أهميتها بين البلدين، وأن شراكة من هذا النوع تتجاوز التحفظات الدبلوماسية، إلى عمق الوعي بالمصالح الأمنية المشتركة = هي أمرٌ لا مفرَّ منه، للنجاة من عواقب صراع لا يبدو أنه سيكون آنياً، أو قصير العمر.**

عُرض الفيلم في إطار شكاوى أمريكية من كون التعاون السعودي الأمني لا يرقى

---

(١) هي ضحية أحد جرائم الاحتلال الأمريكي للعراق، هذه الجريمة تمثلت باقتحام منزل عائلة الجنابي دون أي مبرر واغتيال أفرادها بدم بارد واغتصاب عبير بصورة جماعية ثم حرقها، والقصة أن أفراد القوات الأمريكية كانت لديهم نقطة تفتيش تبعد مئتي متر فقط عن ذلك المنزل، فلفتت الطفلة عبير قاسم الجنابي ذات الأربعة عشر ربيعا نظر أولئك المهووسين المرضى، فجاء اقتحام المنزل وقتل العائلة كمقدمة لاغتصاب عبير جماعياً، وإطلاق النار على وجهها وحرقها بعد ارتكاب تلك الجريمة الرهيبة.

(٢) وزير الدفاع الأمريكي في الفترة من: (٢٠٠٦ ـ ٢٠١١م).

(٣) بواسطة: أليهاندرو كاسترو أسبين، «إمبراطورية الإرهاب»، (بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ٢٠١٢م)، (ص/٢١٧).

لنفس الدرجة التي وصل إليها التعاون العسكري بين البلدين، وهنا يعرض الفيلم لصورة التعاون المشترك هذه، ويقترب أكثر من الجوانب الإنسانية الحميمية لهذا التعاون حين يجسد «أحد الأشكال الممكنة حديثاً لكسب الرضا الأمريكي[1]، إذ لا يكتفي المخرج بإظهار هذا الضابط الطيب على أنه معادٍ للإرهاب والإرهابيين ومتحالف مع زملائه المحققين الأمريكيين القادمين إلى السعودية لمساعدته في التحقيق، بل يضحي الرجل بروحه ويُقتل في نهاية الفيلم، ثم يُسلم الروح على يد زميله الأمريكي المحقق رونالد (جيمي فوكس) أثناء مداهمتهما لمنزل رئيس الخلية الإرهابية، وهكذا يبلغ الانسجام بين المسلمين الأخيار والأمريكيين ـ الأخيار دائما ـ ذروته عندما يتحد الجميع للتخلص من عدوهم الأوحد»[2].

**تبقى إشارة ختامية هاهنا إلى رمز آخر مهم يظهر بكثافة وهو**: الأطفال والأولاد دون سن البلوغ، بصحبة آبائهم من المشاركين في عمليات العنف، أو منسوبين إلى جدّهم الإرهابي: أبي حمزة، نجدهم منذ البداية تحت جناح الجد يراقبون العملية، ويجبر أبو حمزة حفيده الصغير على المشاهدة، ويصورها باقي أحفاده الصغار أثناء تنفيذها، ونجدهم أيضاً يشاركون في تفخيخ السيارات، ونجدهم ثالثاً يشاركون في الدفاع عن جدهم، ويقتل أحدهم بالفعل الضابط فارس الغازي.

وكذلك ابن رئيس الفريق الأمني الأمريكي (جيمي فوكس) وهو يقول له: الأشرار هناك؟ فيقول له أبوه: لكنك لست مثلهم، وأيضاً جيمي فوكس في منزل العقيد غازي بعد وفاته مقتولاً على يد الإرهابيين، يقول جيمي فوكس لولد الضابط غازي: أبوك كان صديقاً مخلصاً لي.

وفي مشهد بالغ الدلالة، حين يسأل ضابط الإف بي آي (جيسن بيتمان) رئيس الفريق الأمني رونالد فلوري (جيمي فوكس) عن الجملة التي أسرَّ بها الأخير لزميلتهم عند بلوغ خبر مقتل زميلهم، فيقول له: قلت لها: **سوف نقتلهم جميعاً**، ويقوم المخرج بالقطع والانتقال إلى لقطة أخرى لحفيد أبي حمزة وأمه تسأله: بم همس لك جدك قبل أن يقتلوه؟ فيقول لها: قال لي: لا تخف يا ولدي، **سوف نقتلهم كلهم**.

الهدف من هذا الرمز بالغ الدلالة، بشقيه البصري واللفظي: هو التأكيد على الاستمرارية المستقبلية للعنصرين اللذين أشرتُ لهما في البداية:

(١) ستتعرض لنقطة نموذج الرضا الأمريكي، ونموذج المسلم المرضي عنه كما تصوره الأفلام الأمريكية بتركيز أكبر بعد ذلك.

(٢) «ضريبة هوليوود»، (ص/٩١).

استمرارية الصراع بين المحافظة، والتحديث وحتميته، وأنه سينتقل بين الأجيال خاصَّة في شِقِّه العنيف الدموي، وأيضاً استمرارية الشراكة في التصدي لهذا الصراع بين الجهتين الراغبتين في التحديث، في مقابل الجهة التي تتحداهما تحدياً ثقافياً وهم الوهابيون، وجناحهم الدموي ـ كما يصور الفيلم ـ والذي يتحداهم تحدياً دموياً لا يفرق في نهاية الأمر بين أمريكي وسعودي، فالجميع بالنسبة له: أعداء.




# تحليـل فيلـم «BODY OF LIES»

«جميـع القضايـا سياسـيّة، والسياسـة نفسـها كتلـة مـن الأكاذيـب والمراوغـات والحماقـة والكراهيـة وازدواج الشخصيـة».

**جـورج أرويـل**

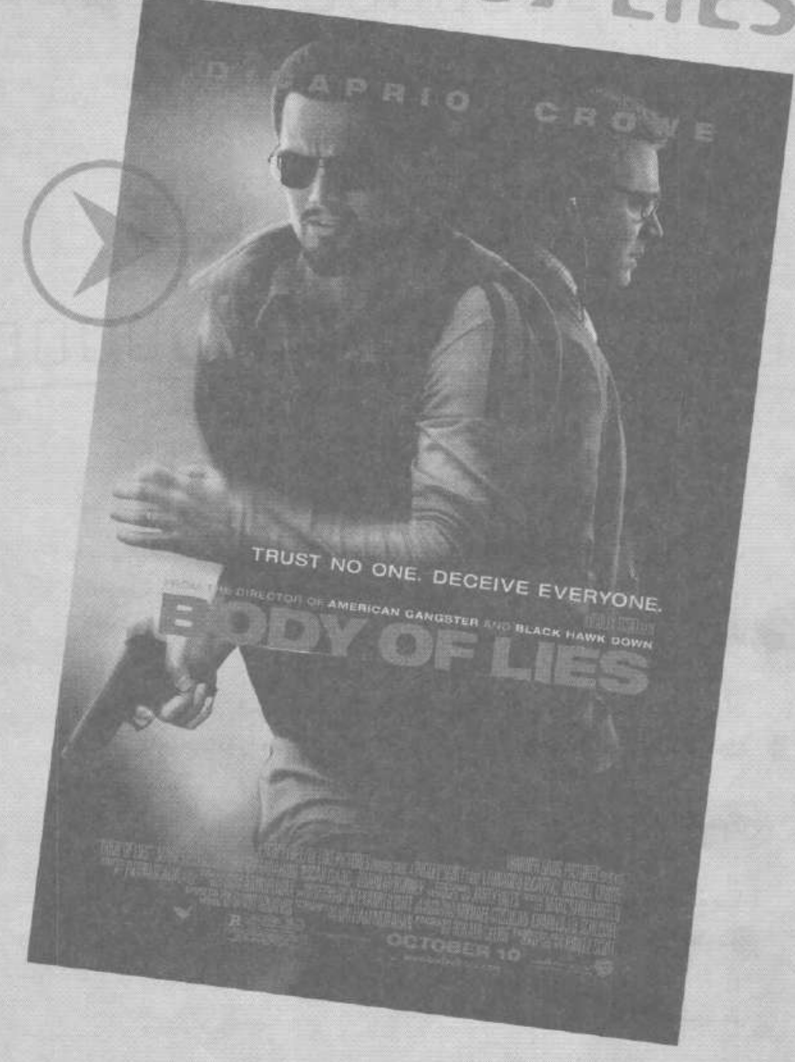
«سـوف أخبركـم عـن أشـياء كثـيرة بالطبـع، ولكـن إن كنتـم تريـدون أن تصبحـوا صحـافيين متميزيـن = يجـب أن تتعلمـوا فقـط كلمـتين سهلتـين: الحكومـات تكـذب / كـل الحكومـات تكـذب».

**آي إف ستـــون**

«وواقـع الأمـر أن الولايـات المتحـدة قـد شَرَعَـتْ في حـربٍ مقدَّسـةٍ علمانيـةٍ خاصَّـةٍ بهـا، شـديدة العسـكرة، تحمـل بصـورة متزايـدة بعـض سـمات الجهـاد الـذي اعتبرنـاهُ شريـرًا وإرهابيًّـــا».

**كينـث تشيرتـش**

# BODY OF LIES



TRUST NO ONE. DECEIVE EVERYONE.
DIRECTOR OF AMERICAN GANGSTER AND BLACK HAWK DOWN
BODY OF LIES
OCTOBER 10

(١)

هل ننتمي إلى ذلك المكان؟

ألا ننتمي إليه؟!

لا تهمني طريقة إجابتك على هذا السؤال.

لأننا هناك..

مُتعَبُون، ولا نرى النهاية.

لا يُمكننا أن نعزِّي أنفسنا حتى بأن عدونا مُتعبٌ بقدرنا..

لأنه ليس كذلك.

من المغالطة أن نقول: إن الحرب الطويلة سوف تضعف جيش العدو.

فعلى ما يبدو أنّها تجعل عدوك أقوى...

فهم يعتادون على الحرمان، ويتكيّفون ويردّون وفقاً لذلك..

بينما هنا بالوطن مع كل تقرير للموت..

يجب علينا التعامل مع رأي عام يتبدل بسرعة..

من مؤيِّدٍ إلى معارض إلى معادٍ كلياً..

لقد سئم الناس وملّوا من حالة السكون التي تخيِّم على مباريات البيسبول قبل البداية.

يُريدون فقط أن يسمعوا: إن الخطر زال.

ما نتعامل معه هنا هو تكتّلٌ عالميٌّ مُحتمَل..

يتطلب جهداً مستمراً من أجل قمعه.

في موقف كهذا:

أصدقاؤك يبدون مثل أعدائك..

وأعداؤك يبدون مثل أصدقائك.

إنّ هؤلاء الناس لا يريدون التفاوض على الإطلاق..

يريدون للخلافة العالميّة أن تُقام على وجه الأرض. .

ويريدون لكلّ كافر أن يهتدي، أو يموت.

لذا ما تغيّر: هو أنّ عدونا الساذج ـ ظاهريّاً ـ بدأ يفهم الحقيقة الواقعيّة الغير معقّدة. .

بأنّنا هدفٌ سهلٌ، نحن هدفٌ سهل.

وعالمنا ـ كما نعرفه ـ أكثر بساطة من أن يضع حدّاً لهذا كما تظنون.

لو أبعدنا سيطرتنا عن هذا العدو لحظة واحدة. .

سوف يتغيّر عالمنا بشكلٍ كامل.

هذا الخطاب الافتتاحي يلقيه راسل كرو في بداية فيلمنا هذا (BODY OF LIES)، والذي قام بإخراجه: ريدلي سكوت، وقام ببطولته: ليوناردو دي كابريو، وراسل كرو، ومارك سترونج، وغلشيفته فراحاني، وأوسكار إيزاك، وألون أباوتبول، وعلي سليمان[(١)].

يقابلنا هذا الخطاب الافتتاحي في اللقطات الأولى في الفيلم، ويبدو كما لو كان صوتاً سردياً خارج الأحداث، لكننا نكتشف مع قرب نهايته أنه مُوجَّه لمسؤولين في المخابرات المركزية الأمريكية، فيما يشبه الاجتماع الذي يعقدونه هنا مع إدوارد هوفمان (راسل كرو)، مسؤول قسم الشرق الأوسط بالمخابرات المركزية الأمريكية.

الرسالة التي يتلقَّاها المشاهِد بدرجة أوَّلية من عنوان الفيلم (كتلة/ كيان من الأكاذيب)، وربما من مخرجه أيضاً ريدلي سكوت مخرج الفيلم الشهير: (مملكة السماء)[(٢)]، وعبر مشاهد الفيلم وحبكته الرئيسة = هو أن هذا الفيلم ينتمي لنوعية

---

(١) وهو فريق تمثيل متعدد الجنسيات، فيه أمريكيون وإسرائيليون وفلسطينيون بالإضافة لممثلة إيرانية.

(٢) والذي فرح بالمضمون النقدي التصالحي المنصف في الفيلم = قد غفل في الوقت نفسه عن كم الرسائل الأيديولوجية السيئة التي تم تحميل الفيلم بها، يقول الأستاذ أحمد دعدوش: «بعد إدانة الفيلم لدوافع الصليبيين في احتلال (أرض اللبن والعسل)، وبعد تصفيق الكثير من النقاد العرب لهذه الجرأة، يتجنب الفيلم الحديث عن ضرورة خروج المحتل وعودته إلى وطنه بل يقدم بديلاً آخر يتجلى في صورة المحتل النظيف التي رُوج لها طويلا في حقبة الاستعمار، وبهذا تصبح السيادة على الأرض المحتلة أمراً مشروعاً، ويعلق الأكاديمي اللبناني الأمريكي أسعد أبو خليل على هذا الطرح بقوله: (شعرت بحزن، عندما رأيت بطل الفيلم، وبعبقرية غربية يعلّم هؤلاء العرب الأقل منه كيف يحفرون للحصول على ماء كأنهم لم يكونوا يقومون بهذا الأمر منذ قرون. إنه أمر يشبه الخرافة الغربية بأن هجرة الصهاينة، جعلت الزهور تكسو الصحراء في فلسطين).

وهنا نستنتج رسالة أخرى مفادها أن الحل الأمثل للصراع القائم اليوم على أرض فلسطين هو أن يلقي الطرفان السلاح، وأن يسير الفلسطينيون على خطا صلاح الدين عندما رضي بالهدنة مع الصليبيين الذين عاشوا بوئام مع السكان الأصليين تحت راية الملك العادل (بالدوين الرابع)، وأن يكف كل منهما عن الاستماع =

الأفلام الناقدة للسياسات الأمنية والعسكرية الأمريكية في الشرق الأوسط، وذلك من خلال قصة عميل مخابرات أمريكي اسمه روجر فيريس (ليوناردو دي كابريو) يتتبّع خيطاً يبدأ من العراق، إلى الأردن، إلى تركيا، سعياً خلف إسلاميٍّ يقوم بعمليات عنف وتفجير في أوروبا، يشير له الفيلم باسم: (السليم)، و(كريم الشمس)، من مواليد حماة بسوريا، قتل حافظُ الأسد عائلته، فانتقل للإقامة بالمملكة العربيَّة السعودية، ودرس هناك وفي الأردن، ويصوِّره الفيلم كشخصٍ أنانيٍّ مُراءٍ، وأن رياءه وحبه للفخر هو نقطة ضعفه، وفي غضون عملية التتبع يقع هذا الضابط في حب عائشة، وهي ممرضة أردنية من أصل إيراني (قامت بدورها غلشيفته فراحاني، وهي ممثلة إيرانية مغضوب عليها في بلدها، وتقيم في فرنسا).

وخلال عملية التتبع هذه يرصد الفيلم علاقة التعاون التي قامت بين المخابرات المركزية الأمريكية، والمخابرات الأردنية، ومديرها هاني سلامة (مارك سترونج).

**وبالفعل فالرسالة الظاهرة للفيلم هي:** أنه يوجِّه انتقاداتٍ لسياسات ووسائل المخابرات المركزية الأمريكية في حربها على «الإرهاب»، وذلك من خلال رصد الفيلم للممارسات غير الأخلاقية لجهاز المخابرات المركزية الأمريكي في الشرق الأوسط، والتي لا تقتصر على التخلي عن مساعديها، ولا على القتل بدون محاكمة، وإنما تصل لدرجة القيام بصورة فردية بعملياتٍ قذرةٍ، وصناعة عمليةٍ إرهابيةٍ كاملةٍ بضحايا وهمية وتفجير حقيقي، ونسبتها لرجل إسلامي بريء، بما يؤدِّي إلى قتله، فقط لتكون فخاً للإرهابي (السليم).

كل هذا: والضابط المسؤول عن هذا يعيش حياته الأمريكية اليومية بطبيعية تامة، ويصدر أوامر القتل والتدمير وهو يجلس بجوار طفلته في طريقها لمدرستها، ويشاهدها

= إلى صوت (المتطرفين) في الجانبين، وعندها سينعم الفلسطينيون بالسلام في ظل (الديمقراطية الإسرائيلية)، وسيتمكنون من بناء دولة فلسطينية معتدلة ومنزوعة السلاح! وإذا لم يقبلوا بالأمر الواقع واستمروا في المطالبة بحق العودة، فسيستميت المحتلون في الدفاع عما ورثوه عن آبائهم كما فعل (باليان) عندما خطب في جيشه معترفاً بأن القدس لا تستحق الدفاع عنها من أجل معابدها بل من أجل البشر الذين يحتلونها، ولما كانت القداسة مرفوعة عنها فليس لأحد حق انتزاعها ممن يعمرها ويحسن استغلالها.

علاوة على ما سبق، يقر الفيلم بحق الجيل الثاني من الصليبيين الذين وُلدوا في القدس بالبقاء فيها، حتى إن كانت دوافع آبائهم في احتلالها متهافتة، إذ لا ذنب للأبناء في أكاذيب آبائهم، في حين لا يحق للمسلمين المطالبة بأرض تم انتزاعها من آبائهم قبل أن يُخلقوا. وبهذا المنطق يفقد الفلسطينيون حقهم في العودة، حتى إن ثبت خطأ الصهاينة المؤسسين في طرد آبائهم قبل ستين سنة من أرضهم، ويبقى الحل إذن في بقاء الجيل الثاني من الصهاينة على أرضهم، وبقاء الجيل الثاني من الفلسطينيين في الشتات!» انظر: «ضريبة هوليوود»، (ص/ ١٥١).

وهي تلعب الكرة، ينتقده دي كابريو في نهاية الفيلم بحدة قائلاً له إنه هو دي كابريو من عاش هذه الحرب أما الساسة والبيروقراطيون على مكاتبهم = فلا يعرفون أي شيء، وإنه اكتفى من كل هذا ولا يريد الاستمرار. يقول راسل كرو: لدي كابريو: إنه لا يوجد أحد بريء، وإنك إن تخليت عني = فأنت تتخلى عن أمريكا، ويحذره دي كابريو أن يعتقد في نفسه أنه هو أمريكا، ويقول راسل كرو: إن ضابط المخابرات الأردنية لا يهتم سوى ببلاده، أما هو = فيهتم بالعالم.

**إنها صورة أمريكا شرطي العالم، وجهازها الأمني الذي يعتقد أن النظام هو عينه الوطن = ينتقدها ريدلي سكوت ببراعة.**

## (٢)

يبدأ فيلمنا هذه المرة باقتباس عن و. هـ. أودن يقول فيه: «**نعرف أنا والجمهور ما يتعلمه تلاميذ المدارس كلهم: من يتعرض للشرِّ يقوم بالشرِّ في المقابل**».

وهذه هي أول معالم رسالة الفيلم الظاهرة التي سبق وأشرنا إليها. يريد صانع الفيلم أن يقول: إن الولايات المتحدة الأمريكية تعرضت لاعتداءاتٍ إجرامية، وبالتالي: فإن منطق الأمور يقتضي أنها وفي أثناء ردِّها على ما تعرضت له = قد تقع في شيء من جنس هذا الذي تعرضت له، وأن ما ندينه هاهنا من الشر مهم إدانته؛ كي يتسق ذلك مع إدانتنا للشر الأول.

يعرض الفيلم بعد ذلك تسجيلاً مُصوَّراً لأحد زعماء الجماعات «الإرهابية»، وهو ما يعرفه الفيلم باسم (السليم)[1]، يفتخر فيه بتفجير في مانشستر فعلوه قبل أسبوع، وينذر بعملية قادمة، ثم يقول: «سوف ننتقم من حرب أمريكا التي تشنُّها على الإسلام»، وبالفعل يتم تنفيذ العملية التي أنذر بها، ويقع تفجير كبير في أحد أسواق أمستردام، يؤدي إلى مقتل ستة وسبعين شخصاً.

ثم ينتقل الفيلم إلى بطله الرئيس (دي كابريو)، والذي يظهر في الفيلم كضابط مخابرات أمريكي يقوم بمهامه في العراق، ويظهر في لقطاته الأولى مع أحد العراقيين الذين يمدونه بالمعلومات وحلقات الاتصال، واسمه بسَّام (أوسكار إيزاك)، ويدله بسَّام على رجل ممن يعملون مع الجهاديين، وقد كلَّفه الجهاديون بعملية استشهادية،

(١) وهو ممثل إسرائيلي يتكلم بعربية سيئة ومضحكة، وهو ما لا أستطيع فهمه؛ فلماذا الحالة السيئة للغة العربية في أفلام مخرجين بحجم ريدلي سكوت، وهو الذي لا يصعب عليه الإتيان بممثلين عرب يتقنون العربية كما فعل في مملكة السماء؟

**تنبيه**: رفض الممثل السوري غسان مسعود أن يقوم بهذا الدور.

وهو يريد بيع معلومات للمخابرات المركزية الأمريكية، مقابل الفرار من العراق لأمريكا، للنجاة من العملية الاستشهادية الإجبارية، وللنجاة من عواقب تعاونه هذا مع الضابط الأمريكي، يَعِدُه دي كابريو بتنفيذ مطلبه، ويأخذ منه المعلومات، والتي هي التسجيل المصوَّر للسليم، والذي يعلن فيه عن عمليته، والذي شاهدناه في اللقطات الأولى للفيلم، ويخذله دي كابريو بالطبع بأوامر من رئيسه (راسل كرو)، ولا ينفِّذ وعده له، بل يستمر في مراقبته حتى يقبض عليه الجهاديون بعد أن تهرَّب منهم كما يظهر، ويعاجله دي كابريو بطلقة في رأسه أثناء قبض الجهاديين عليه؛ كي لا يحصل منه الجهاديون على معلومات تتعلق بدي كابريو.

ويواصل دي كابريو بالتعاون مع بسَّام تتبُّع هذه الحلقة، حتى يؤدي هذا لهجومهم على أحد مقارِّ الجهاديين هجوماً يحصلون فيه على معلومات جديدة تتعلق بعملية (السليم)، ويموت بسَّام في هذا الهجوم، وينجو دي كابريو بأعجوبة.

**في هذا القسم الأول من الفيلم نجد تكثيفاً لعدد من الرموز والعلامات المتعلِّقة بصورة الإسلاميين، والمتعلِّقة أيضاً بالحرب الأمريكية على العراق، وهي تتلخص في عنصرين أساسيين:**

**أوَّلاً: انتقاد موجه لممارسات المخابرات المركزية الأمريكية.**

ففي المشاهد الأولى نجد مشاركة دي كابريو ضابط المخابرات المركزية الأمريكية في تعذيب أحد العراقيين، ويبدو من السياق العام أنه من المجاهدين في العراق، ويستمر هذا التعذيب حتى الموت، ونشاهد أيضاً كيف قتل دي كابريو الرجل العراقي الذي تعاون معه؛ ليتفادى بذلك خطر أن يدلَّ الرجل على أوصافه، ونشاهد كيف صور الفيلم ببراعة موظفي وضباط المتابعة في المخابرات المركزية الأمريكية وهم يتابعون المشهد بالأقمار الصناعية، ويتعجبون من أين أتى ضوء الفلاش الناتج عن رصاصة دي كابريو، فهم لا يعلمون أن زميلهم قتل العراقي، وينسحب راسل كرو من بينهم بهدوء؛ ليزيل آثار تأنيب الضمير عن دي كابريو. فيتصل به؛ ليطمئنه بأن ما فعله ضروري وكان هو الصواب، وأن هذا القتيل هو مجرد إرهابي آخر، كان يريد النجاة من عواقب جرائمه والانتقال للعيش في ديزني لاند.

وبعد موت بسَّام الذي كان يعاون دي كابريو يسأل دي كابريو راسل كرو عمَّا يمكن تقديمه لعائلة بسَّام، لكنه يجيبه بالتخلي بنذالة عن عائلة هذا الرجل الذي كان يساعدهم، قائلاً له: **إنه لا يعرف بسَّام، وأن دي كابريو هو من يعرفه، فإن شاء أن يساعد عائلته فليفعل.**

وكما نرى، فالفيلم ـ كما ذكرنا في البداية ـ هو من الأفلام النقدية للسياسة الأمنية والعسكرية الأمريكية، ولذلك هو لا يتورَّط هنا في رسم صورة وردية للتواجد الأمريكي في العراق، بل يتجاوب بدرجة ما مع سيل التغطية الإعلامية والإخبارية المضادة للأهواء الأمريكية والذي أثبت بما لا يدع مجالاً للشك فظاعة الممارسات الأمريكية في العراق.

**ثانياً: تنميط يدمج بين المقاومة العراقية للاحتلال الأمريكي وبين الإرهابيين وعملياتهم في أوروبا.**

يظهر في هذا القسم الأول الدمج بين صورتين؛ صورة (السليم) الذي يقوم بتفجيرات في الدول الأوروبية وسط المدنيين، وصورة المقاومة العراقية التي هي هنا بمنزلة الباحة الخلفية للسليم، **والرسالة هاهنا**: إن المقاومة العراقية هنا ليست مقاومةً مشروعةً ضد محتَلٍّ يعترف الفيلم نفسه بفظائعه، وإنما القضية هي: جيش أمريكي، وجهاز أمني أمريكي، يواجه تنظيماً إرهابياً له جناحان: جناح خارج العراق، وجناح داخل العراق، كل القضية أن هذا الجيش وذلك الجهاز الأمني يرتكب بعض الأخطاء وبعض الممارسات اللا أخلاقية.

**هذه هي حقيقة خدعة التغطية التي يقوم عليها فيلمنا هذا:** إطار نقدي لاذع أحياناً للممارسات غير الأخلاقية للجهاز الأمني الأمريكي، لكنه كعادة النقد من داخل المنظومة: نقد لخطأ فردي يشذ عن النظام ويمكن للنظام أن يتكفل بإصلاحه، وليس هو نوع النقد الذي يقول: **إن المشكلة في النظام نفسه، وإن بنية النظام ستظل تؤدي لا محالة لهذه الأخطاء**، ما لم يتم إصلاح النظام نفسه وبنيته الأساسية.

**وفي الوقت نفسه وإلى جوار هذا النقد الخجول** = نجد تنميطاً واختزالاً وتشويهاً للمقاومة العراقية لجيش الاحتلال الأمريكي، وتصويرها على أنها مجرد ذراع محلي لجهاز إرهابي دولي يقوم بالتفجيرات في أوروبا، وهذا الذراع الداخلي يوظف العمليات «الاستشهادية» فقط كوسيلة للتخلص ممن يعرف أكثر، وهذا الذراع الخارجي كما سيصوره الفيلم في القسم القادم: ذراع نفعي يقوم على الرياء، ولا يخوض قضية يراها عادلة من وجهة نظره.

**للقارئ أن يسأل: باستثناء قضية الرياء هذه، ألا يَصدُقُ هذا التصوير على أبي مصعب الزرقاوي وجماعته مثلاً؟**

فهي تمثل مقاومة للمحتل الأمريكي داخل العراق، مع عمليات عنف خارج

العراق، مات في بعضها غربيون بلا سبب مشروع، بل مات في أحدها عشرات من المسلمين لا يدرون بأي ذنب قُتِلوا، فأين التشويه إذاً؟

وهو سؤال مشروع بلا شك، وهو يقودنا مرة أخرى لعمق قضية التغطية ومفهومها؛ فالحقيقة أن الكذب الخالص هو الجانب التقليدي السهل في عملية التغطية التشويهية والمؤدلجة، أما الجانب الدقيق الذي يصعب كشفه والذي يسلكه صانعو التغطية كلما أرادوا إضفاء قدر من المصداقية يُقوِّي جذور الرسائل المغروسة = **فهو الاختزال، أو الإخفاء كما يسميه بورديو،** تضييق عدسة الكاميرا؛ لتلتقط مشهداً بعينه، قد يكون صادقاً وواقعياً، إلا أنه مجرد جزء من الصورة الكبيرة، لا يمكن أن يؤدي عرضه على الشاشة لإدراك طبيعة الصورة وأجزائها شديدة التركيب والتعقيد.

يقول بيير بورديو: «**عندما يعرض التليفزيون ـ وهنا وجه التناقض ـ أشياء يتم إخفاؤها عن طريق عرضها، بوساطة عرض شيء آخر غير ذلك الذي يجب عرضه، أو كذلك عندما يُظهر التليفزيون ذلك الذي يجب عرضه لكن بطريقة لا تسمح بعرضه، أو بأن يصبح غير ذي مغزى، أو عندما يقوم بإعادة تشكيله بحيث يأخذ معنى لا يقابل الحقيقة على الإطلاق... يشبهون نظارات خاصة بوساطتها يرون أشياء معينة ولا يرون الأشياء الأخرى، كما أنهم يرون هذه الأشياء بطريقة معينة. إنهم يمارسون عملية اختيار ثم عملية إعادة تركيب لذلك الذي تم اختياره**»[1].

في فيلمنا هنا سنجد معظم أنماط العرض والإخفاء والاختيار والإهمال وإعادة التركيب التي يشير إليها بورديو، سنجد أن عدسة الكاميرا ضاقت جداً حتى التقطت فقط ما يشبه الممارسة الزرقاوية بدرجة ما، الآن ما هي الأجزاء التي لم تنقلها لنا الكاميرا؟ ولماذا؟

**الجواب:**

لدينا هنا ثلاثة أجزاء تم إخفاؤها من أمام العدسة؛ هي:

**الأول:** الموقف القِيمِي من مقاومة الاحتلال الأمريكي للعراق.

فالفيلم بتضييقه عدسة الكاميرا على هذا النموذج، وباستخدام فقط المنظور النقدي للممارسات غير الأخلاقية للمخابرات الأمريكية أثناء التواجد في العراق = قد تجاهل تماماً **قضية نفس التواجد الأمريكي في العراق ومشروعيته، ونفس مقاومة هذا التواجد باعتباره احتلالاً ومشروعية هذه المقاومة،** عندنا هنا فقط عزيزي المشاهد الأمريكي: الإرهابيون، وفقط.

---

(١) «عن التليفزيون وآليات التلاعب بالعقول»، (ص/ ٥١ ـ ٥٣).

**الثاني**: فصائل المقاومة العراقية التي لم تتورَّط في هذا النوع من الانحرافات.

فالفيلم بتضييقه عدسة الكاميرا على هذا النموذج، وبتركيزه فقط على نموذج مقاوِم، يحاول توسيع دائرة مقاومته عن طريق ضرباتٍ خلفيةٍ لخصمه في الأردن وأسبانيا، يتجاهل تماماً وجود نماذج مقاومة أخرى، تخوض حرباً هي مشروعة تماماً أمام عدوٍّ لم يكتف بخوض حربه العادلة ـ من وجهة نظره أيضاً ـ حتى عاث في الأرض فساداً، مرتكباً تصرفاتٍ همجيةً ووحشيةً تستحق عقوبةً رادعةً، وفقاً للمواثيق والقوانين الدولية.

هذا النموذج المقاوِم تمت تغطيته هنا ببراعة وتم توجيه فعل التغطية الكاشف نحو نموذج مختار بعناية؛ ليساهم في تشكيل صورة نمطية معينة عن العدو الذي تواجهه الولايات المتحدة الأمريكية[١].

وهي نفس النمطية الاختزالية التي يتم اتباعها مع الحركات الجهادية، وجَمْعها كلها في خانة واحدة لمجرد المقاومة، ولو كانت مشروعة، وهو قريب مما تنتقده كريستينا هلميتش بقولها: «يفتقد خطاب الجهاديين السلفيين الذي يبدو وأنه الأيديولوجيا التحتية للقاعدة أساساً تعريفياً محدداً، ويظل مبهَماً في أفضل الأحوال. وعلى الرغم من أن البعض يجدون من الملائم تسمية الراديكاليين الإسلاميين الجهاديين السلفيين بالمعنى الفضفاض للتعبير؛ فإن هذا الوصف يثير مشاكل التعميم، وجمع حركات متنوعة لها أهداف جغرافية محددة، وأجندات مختلفة في سلة واحدة، من خلال التركيز الحصري على أساليب العنف التي تتحقق بها تلك الغايات المختلفة»[٢].

والغرض من كل هذا التنميط هو إماتة روح المقاومة، وصبغ كل أنواعها بصبغة الإرهاب؛ لتصير تهمةً ولتصبح عاراً، وليست كما كانت، وكما ينظر إليها البشر الأسوياء: فخراً وشرفاً لأصحابها.

---

(١) في كتابه: «ما بعد الاستشراق: الغزو الأمريكي للعراق، وعودة الكولونياليات البيضاء» يستنتج فاضل الربيعي من متابعته لتسلسل التصريحات الأمريكية عن المقاومة أنها بدأت مقاومةً متنوعة الجبهات، وأن هذا هو ما قالته التصريحات الأمريكية في البداية، وأن: «تطور توصيف الأمريكيين للمقاومة، وخلال ثلاثة أشهر من الاحتلال يكشف عن الحقيقة التالية: إن فكرة وجود القاعدة وابن لادن في العراق، لم يكن لها أساس داخل الخطاب الأمريكي عن العراق، وإن التحول في هذا الخطاب، أو انقلابه باتجاه إعادة توصيف المقاومة كنتاج تلاقي إرادات خارجية؛ إنما حصل في اللحظة التي بدأ فيها المأزق العسكري والسياسي لقوات الاحتلال». (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ٢٠٠٧م)، (ص/٢٤٦).

(٢) كريستينا هلميتش، «القاعدة: نهاية تنظيم أم انطلاقة تنظيمات»، (القاهرة: إصدارات سطور الجديدة، ٢٠١١م)، (ص/٩٨).

يقول فاضل الربيعي: «هذا الحرص المفرط من جانب الأمريكيين على تنسيب أعمال المقاومة إلى جماعات إسلامية ـ إرهابية قادمة من الخارج، وبشكل أخص من سوريا، والسعودية، مع استثناء الأردن، والكويت = عبَّر بقوة عن جوهر استراتيجية المحافظين الجدد، مقابل التعاون مع إسلاميين شيعة، وإلى حدٍّ ما، مع حزبٍ سنِّيٍّ واحد؛ هو: الحزب الإسلامي الإخوان المسلمون سابقا = يجب تطوير صور جديدة لإسلاميين إرهابيين، مصدرها المحيط العربي. بكلام موازٍ، ليس ثمة أعداء للعراق الجديد سوى العرب. وهذا هو المضمون الحقيقي للحملة الإعلامية على ما يدعي «المتسللين الإرهابيين» في العراق.

في هذا السياق: تم تطوير صورةٍ مناسبةٍ للعراقيين في وسائل الإعلام، كشعب من المبتهجين بالاحتلال، والمتعاونين معه، والذين لا يفكرون حتى مجرد تفكير بمقاومته.

**عني هذا إجرائياً = تجريد الشعب بأكمله ومقدَّماً، من الحق الديني، والأخلاقي، والوطني، في التصادم مع قوى الاحتلال**، وبالتالي: نزع فكرة المقاومة، واقتلاعها من جذورها الفكرية. وسوف نشاهد بعد نحو سبعة أشهر من احتلال بغداد، كيف أن الأمريكيين، وللتدليل على أن المقاومة في العراق هي من تدبير إرهابيين أجانب، قاموا وأثناء حملة في تكريت (في التاسع عشر من نوفمبر) بعرض مُجسَّم لمركز التجارة العالمي في نيويورك، زُعم أن الجنود عثروا عليه في منزل جرت مداهمته فجراً.

هذا المجسَّم قُدم كدليل دامغ على صلة المقاومة بالإرهاب، وبأحداث الحادي عشر من سبتمبر. في هذا الوقت لم تكن أسطورة أبي مصعب الزرقاوي قد ظهرت بعد. ومع ذلك فقد جرى تقديم فكرة وجود «الإرهاب» و«الإرهابيين» في العراق ـ غالباً ـ في صورة خطر غامض ورهيب ينتشر كالوباء؛ ففي الثالث من ديسمبر قال بوش في كلمة قصيرة أمام الصحافيين في البيت الأبيض ما يلي: إن الطريقة الوحيدة لحماية الولايات المتحدة، وأمن مواطنيها، هي مقاتلة الإرهاب في موطنه، العراق»[(١)].

**الجزء الثالث الذي يتم إخفاؤه من الصورة**: هو طبيعة الممارسات غير الأخلاقية التي تمارسها الولايات المتحدة = حيث اختار الفيلم أنعمها وأخفَّها، وهو التجاوزات الهامشية لأحد الضباط الكبار، والتي يفعلها أحياناً بغير علم الإدارة الأعلى منه، مع إبراز الفيلم لنموذج الضابط الذي ليس مستريحاً لها، ويشعر بتأنيب الضمير طوال

(١) في كتابه: «ما بعد الاستشراق: الغزو الأمريكي للعراق، وعودة الكولونياليات البيضاء»، (ص/٢٤٣).

الوقت، ومن حين لآخر تجري على لسانه عبارات مدح العرب، وعبارات تدل على استيعابه لثقافتهم، واحترامه لهم بدرجة ما؛ أيضاً ممارسات المخابرات الأردنية التي تم اختيارها تبعاً لعبارات المديح التي تُكال للأردن من الأجهزة الأمريكية المختلفة = تم تلطيف ممارساتها إلى حد كبير، إلى حد نفي التعذيب، وأنه أسلوب غير مَرضيٍّ لديها، ولست متأكداً من دقة وصفها بهذا من عدمه[1]، لكنني أعلم يقيناً أن هناك أجهزةً عربيَّة ليست بهذا اللطف، والمشاهِد ينظر للصورة وتمثيلها هنا باعتبارها عربيَّة، وليست مجرد أردنية، وأن هذه الأجهزة العربية التي تمارس التعذيب بوحشية = قد استعانت بها الأجهزة الأمريكية كنوع من التعذيب بالوكالة، وقد أشرنا إلى هذا وإلى المصادر التي توثقه في تحليلنا للفيلم السابق.

**المقصود هنا:** أن هذا الجزء الثالث تم إخفاؤه بعناية، وإبراز صورة مخفَّفَة إلى حد كبير = هو الممارسات البشعة والسقوط الأخلاقي المريع للقوات الأمريكية[2]، والشراكة القبيحة لكثير من الأجهزة الأمنية العربيَّة فيه.

**لماذا تم اختيار هذه الصورة المخفَّفَة المحسَّنَة في الإطار النقدي، واختار العمل من النماذج الإسلامية واحداً من أقبحها وأسوأها؟**

(١) نشرت منظمة العفو الدولية تقريراً بعنوان: «اعترافاتك جاهزة كي توقعها» اتهمت فيه الأجهزة الأمنية الأردنية بالمشاركة في عمليات التسليم غير القانوني، حيث تستقبل بصورة غير قانونية متهمين بالإرهاب من الدول الغربية ويتم نقلهم إلى سجون أردنية لتعذيبهم واستخلاص المعلومات منهم قبل إعادة نقلهم لسجون في جوانتنامو وأفغانستان. انظر: «المجتمع المدني والحرب على الإرهاب»، كاستوري سين، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٠م)، (ص/ ١٦٩ ـ ١٧١).

(٢) ومن أشهر أمثلة هذا السقوط: ما حدث في حصار الفلوجة، والذي كان كارثةً إنسانيةً، وجريمةً بشعةً بكل المقاييس، بدأت الاضطرابات في الفلوجة في أبريل ٢٠٠٣م، عندما حوّلت الفرقة الأمريكية الثانية والثمانون المحمولة جوًّا إحدى المدارس مركزًا للقيادة العسكرية، ومنعت جميع الطلاب من ارتياد الموقع. وفتح الجنود في الثامن والعشرين من أبريل النار على حشد من الطلاب المحتجّين على الخطوة، وقتلوا ثلاثة عشر منهم، وجرحوا خمسة وسبعين، وقُتل بعد ذلك بيومين ثلاثة أشخاص آخرين، وجُرح ستة عشر، وهم يحتجون على عمليات القتل السابقة. وكان مراسل الديلي ميرور، كريس هيوز، حاضرا في الحدث الثاني يقول: «راقبتُ، في ارتياع الجنود الأمريكيين وهم يفتحون النار هنا في البارحة على حشد من ألف شخص أعزل. وقُطع الكثيرون، وبينهم أولاد، كل منهم نصفين، من جرّاء رشقات تستمر عشرين ثانية من أسلحة رشاشة، خلال تظاهرة احتجاج على مقتل ثلاثة عشر متظاهرًا، يوم الإثنين، عند مدرسة العهد».
ووُجِد تقديرٌ متحفّظ لمجموعة «تعداد الجثث في العراق» أن ما بين ستمائة عراقي وثمانمائة ممن أفيد عن موتهم هم من المدنيين، وأن ثلاثمائة منهم من النساء والأولاد، وذكر البنتاغون لاحقًا أن قناص المارينز النموذجي سجّل واحدة وثلاثين عملية قتل في الفلوجة، قتيل واحد كل ثلاث ساعات أو أربع خلال الخدمة. انظر: «محو العراق»، (ص/ ١٥٤ ـ ١٥٦).

جواب هذا السؤال الأخير، واستيعاب مقصودي بالجزئين اللذين قبله وعملية التغطية التي مورست عليهما؛ يقودنا إلى فكرتي الأساسيَّة هاهنا:

رغم انتقاد الممارسة الأمريكية من قبل الفيلم، إلا أن الاكتفاء بهذا وبهذه الدرجة التي تم اختيارها من الخلل الأخلاقي، مع تضييق العدسة على نموذج مقاوِم لا يخلو من إشكاليات = كل ذلك يجعل مساحة المسكوت عنه كبيرة، ويجعل النتيجة النهائية هي: تنميط صورة الإسلامي الذي تحاربه المخابرات المركزية الأمريكية في هذا النموذج، مع غضِّ الطرف عن مقاومة مشروعة أخرى لم تتورَّط في تلك الإشكاليات، ومع غضِّ الطرف أيضاً عن أن تلك الإشكاليات تحمل في حزمة دوافعها - وليس مبرراتها، فنحن لا نبرر هاهنا الآن - ضغط قبح الوجود الأمريكي في العراق، وإرادة الثأر من تلك الممارسات الأمريكية غير المشروعة نفسها وبدرجاتها الحقيقية، التي اختار الفيلم ألطفها.

**وبالتالي وبعد هذه التغطية غير النزيهة التي لا تخلو من تنميط واختزال غير أمين = فإن المشاهد الأمريكي العادي سيقارن بين نوعي التجاوزات التي ساقها الفيلم، تجاوزات المخابرات الأمريكية، وتجاوزات الجماعات الإرهابية كما يصورها الفيلم، ثم سيخرج بنتيجةٍ أساسيَّةٍ من هذه التغطية، ربما هي عكس رسالة الفيلم الظاهرة.**

**هذه النتيجة هي أن المشاهد الأمريكي سيقول: نحن أشرار؟ ربما، لكننا نحارب أشراراً أيضاً.**

## (٣)

يقول روبرت فيسك: «**أضحى التعذيب والتحقيق، رمزين جديدين للغرب الليبرالي بالنسبة إلى ملايين المسلمين، وأضحت الأقطاب الكهربائية، والتعذيب بالماء، والضرب، والاغتصاب الشرجي، والقتل؛ أموراً شائعةً في العراق وأفغانستان، فلم نعد نفاجأ بأي كشف جديد.**

**وعلى رغم أن صور السجناء العراة المذلولين في سجن أبي غريب، أمست الآن تذكاراً للا إنسانيتنا، ننسى أن الصور التي رأيناها هي مجرد نسبة ضئيلة من التي حصل عليها البنتاغون، ويُظهِر بعضها اغتصاب النساء العراقيات، كلام جورج بوش أن علينا الذهاب في حرب صليبية ضمن مجرمي ٩/١١، ونحن نتصرف الآن في الشرق الأوسط بقسوة الحروب الصليبية الأولى تماماً.**

**لقد قُتِل حوالي نصف مليون عراقي منذ الغزو، وكلما زرتُ بغداد، أجد أن أحد**

**معارفي زُهقَت روحه»**[1].

فيلمنا ليس مشغولاً أبداً بهذا النوع من الكوارث الأمريكية في العراق، إنه يعرض لنا نقداً مخففاً لطيفاً أشبه بعتاب حاني يوجهه ابن لأبيه، وهذا العتابِ يساهم في بث شعور زائف بالتنوع الناقد في ذهن المشاهد الأمريكي؛ لكي لا تكون الأفلام كلها نمطاً واحداً، لكن عمق التصور الأمريكي للإسلاميين وعلاقتهم بالحداثة وملف الحرب على الإرهاب كله = لا يمسه الفيلم بسوء.

بل إنك إذا أتيت للرسائل الأخرى التي تملأ الفيلم = ستجدها متماهية تماماً مع باقي الأفلام الأمريكية التي تصور الإسلاميين، وتصور طبيعة الحرب الأمريكية على الإرهاب، وسنستعرض هنا بعض الأمثلة الدالة على ذلك.

**أولاً**: في مشهد زيارة ليوناردو دي كابريو لعائلة الممرضة عائشة، وعلى مائدة الطعام، يتكلم دي كابريو عن العراق ويستعمل مصطلح: (الحالة/الوضع/الموقف في العراق) فتستنكر أخت عائشة كالا (الممثلة المغربية لبنى عزبل) هذا التوصيف الضبابي وتقول له: تقصد الحرب، فما مقصودك باستعمالك لمصطلح الحالة في العراق؟

**فيجيبها دي كابريو**: «أعني: قنابل الطرقات، وقتل الشرطة في العراق، الاختطافات، الأسواق المكتظة والعائلات البريئة التي تُمحى من على الأرض = ذلك ما عنيته بالحالة في العراق».

يُكثف ريدلي سكوت في هذا المشهد تماهي رسالة الفيلم مع الخطة الأمريكية للحرب على الإرهاب؛ فهو لا يرى في العراق إلا قنابل الطرقات وتفجيرات الأسواق وقتل الشرطة، لكنه يرفض أن يخبرنا: لِم لَم يظهر كل هذا إلا بعد الاحتلال الأمريكي؟

**ويرفض أن يجيبنا**: أليست كل هذه ممارسات منحرفة لجماعات نشأت في الأصل كرد فعل على الغزو الأمريكي الغاشم للعراق، وأن أصحاب هذه الممارسات يحسبون أنهم يُحدثون نكاية في الاحتلال وأعوانه؟

والحقيقة أن الفيلم لا يريد أن يعرض رؤيته الصريحة، والمتمثلة في أنه يعتبر حتى العمليات الموجهة حصرياً للقوات الأمريكية المحتلة = **عمليات إرهابية وليست مقاومة شرعية**.

«**الحالة في العراق**» هذا الاسم اللطيف يرفض أن يُدرج ريدلي سكوت تحته مئات الآلاف من الجرائم والضحايا لهذا الاحتلال الآثم، وأظنه لن يمكنه لو أدرجها أن يظل يسميها بهذا الاسم اللطيف: الحالة في العراق!

(١) «زمن المحارب»، (ص/٣٠٩).

**ثانياً**: أشار الفيلم إلى أن الإرهابي (السليم) من مواليد حماة، وقد قتل حافظ الأسد عائلته كلها، وفي هذا إشارة ـ فيما أرى ـ إلى جذور إخوانية لهذا الإرهابي، وهي محاولة للزج بالإخوان المسلمين في الصورة هاهنا خاصة مع الشكل العصري والخلفية التعليمية الراقية التي يصور بها الفيلم هذا الإرهابي، وفي مشهد آخر يتكلم راسل كرو عن صعوبة الإمساك بالسليم فيقول: «**يمكنك أن تخترق كل مسجد سلفي في العالم دون حتى أن نقترب منه**».

**جميل إذن فعزيزي المشاهد الأمريكي**: للسلفيين وللمساجد السلفية صلة بهذا الذي نحن فيه؛ أيُّ صلة بالضبط؟

ليس مهماً، المهم أن تأتي كلمة سلفي وكلمة وهابي وقتلى مجزرة حماة في وسط زحامنا هنا؛ فالرسالة التي يُطلب أن تترسب في عقلك ليس الوضوح وعدم التشوش من سماتها، **إنها تقنية الخلط المتعمد**.

ثم يقول دي كابريو بالنص: «**قام أسامة بإطعام الزرقاوي للكلاب؛ لأنه كان يصبح أقوى**».

وهنا فقط مع هذا المقطع الذي ليس له أساس معلوماتي واقعي وهو يضاد ما أعلنته الإدارة الأمريكية نفسها من أن الزرقاوي قتل في غارة جوية أمريكية استهدفته = تفهم حرص الفيلم على أن يتهم (السليم) بالتواضع الكاذب والرياء وأنه يغار من أي منافس ولو كان جهادياً مثله وأنه سيقوم بالفعل بقتل عمر صديقي المسلم الإسلامي رغم تأكده أنه لا ذنب له في شيء = الغرض هنا هو تشويه صورة أسامة بن لادن والزرقاوي والتيارات القتالية عموماً بصورة زائدة (لماذا تشوه أقل إن كان من الممكن أن تشوه أكثر؟)، وهو تشويه لا يكتفي بأن المشاهد الأمريكي بالفعل ينظر لهم باستقباح شديد، هو هنا يرتفع درجة أخرى في التشويه، ويستعمل الكذب، فما المبرر والمشاهد أصلاً يرى هذه التيارات إرهابية وقبيحة ومدانة ووحشية؟

الغرض هنا هو نزع أية محاولة موضوعية لفهم دوافع مرتكبي هذه العمليات، **وفهم الدوافع يختلف عن تبرير الفعل**، وفهم الدوافع تستعمله هوليوود كثيراً ولا ترى فيه حرجاً، لكنها تضن به على الإسلاميين بالطبع؛ فالصورة ينبغي أن تكون تامة التشويه ومسطحة؛ لكي لا يرتبك المتلقي، هؤلاء إرهابيون انتهازيون بلا قضية حقيقية حتى لو استندوا على مفاهيم دينية كالولاء والبراء ودار الحرب ودار الإسلام(كما يشير الفيلم) وحتى ولو كان لهم ثأر عند أمريكا نتيجة لجرائمها كما تقول شرائط أسامة بن لادن المعلنة = فهم في الحقيقة ـ كما يريد الفيلم لمشاهده أن يعتقد ـ مجرد مجموعة

من المغرورين المرائين الذين يوظفون مفاهيم دينية لأطماعهم ونزواتهم وأهوائهم، والذين يقتلون شركاءهم في الكفاح المفترض فقط بدافع الغيرة، وهذا التنميط التشويهي يهدف إلى تجريد ممارسات الجماعات القتالية عن أي دافع عقلاني موضوعي له قضية تستحق النقاش، ولا شك أن هذا تسطيح غير نزيه، ويمكننا أن نرى نموذجاً أحسن بدرجة ما في فيلم (Rendition) حيث يتم استعراض ممارسات جماعات العنف على أن لها صلة بالقمع السياسي المجتمعي العام، وبالتعذيب والانتهاكات التي يتعرض له أفراد جماعات العنف، وإن كان هذا ورد في وسط تنميط تقليدي لجماعات العنف ظهرت فيه الجماعة وهي تغتال عضوها الذي كان سيفجر نفسه بعد أن تردد في التفجير، وبهذا تضيع رسالة فهم الدوافع في وسط رسالة إظهار درجة عظيمة القبح لهذه الجماعات.

نعود لفيلمنا حيث نرى الإرهابي السليم يظهر في الفيلم وهو يدخن، ومجموعته التي في الأردن تشرب الخمور وتصاحب النساء وعندما يستدل مسؤول المخابرات الأمريكي في الأردن بهذا على أن هذه المجموعة ليست إرهابية = يقول له دي كابريو إن محمد عطا (المصري المتهم في أحداث سبتمبر) أيضاً كان يفعل ذلك، وأن هؤلاء تكفيريين لا يرون مانعاً من هذا لأجل تضليل الكفار، **وأريد القارئ أن يتخيل معي حجم الارتياب الذي يمكن أن ينتشر في المجتمعات الغربية عبر النظر لأي مسلم ولو لم يكن ممتثلاً لتعاليم دينه = على أنه إرهابي محتمل، يتستر فقط؛ ليضلل الكفار تمهيداً للعملية القادمة، وكيف أن هذا التزييف غير المسؤول يجري على ألسنة أناس تضج جلساتنا بمن يمدح موضوعيتهم وأمانتهم وصدقهم ونزاهتهم!**

وبينما يصحح دي كابريو للسليم فهمه للقرآن ويقول له إن القرآن لا يأمر بالانتحار، ويقول له: إنه حتى الكتاب الوحيد الذي تؤمن به أنت تسيء فهمه = يفاجئنا ريدلي سكوت وصانعي الفيلم الذين يفهمون القرآن بالممثل الذي يقوم بدور إسلامي يقرأ القرآن قبل إعدامه لدي كابريو أمام الشاشة، فيقرأ هذا الآية: ﴿فَقَٰتِلُوٓاْ أَئِمَّةَ ٱلۡكُفۡرِ إِنَّهُمۡ لَآ أَيۡمَٰنَ لَهُمۡ﴾ بكسر همزة أيمان لتتحول الآية من الأمر بقتل الكفار ناقضي العهد إلى الأمر بقتل كل من لا يؤمن، وهذه القراءة لا توجد في القراءات المتواترة المحفوظة للقرآن الكريم، والظاهر والله أعلم أن الأمر سيتجاوز بصانعي الفيلم مهمة تصحيح الفهم ليبدأوا في القيام بمهمة تصحيح التلاوة!

وعند اختيار عمر صديقي الرجل الذي يبدو جهادياً لكنه ليس جهادياً (لديه خصائص الجهاديين لكنه ليس جهادياً على حد تعبير الفيلم)؛ ليتم تزييف عملية إرهابية

ونسبتها له بما سيؤدي لقتله كمجرد خطة للإيقاع بالسليم = يشير الممثل في الفيلم إلى أنه يتعامل مع جمعيات خيرية تمول الجهاديين، في إشارة للتصرف الارتيابي سيء السمعة الذي قامت به الولايات المتحدة عندما وضعت على قوائم الإرهاب جمعيات خيرية ودعوية إسلامية تحت ادعاء لم يتم إثباته قط: أنها تمول الإرهاب، هذا التصرف الذي سيظل لطخة سوداء (في ثوب أسود في الحقيقة) في وجه ادعاء الحفاظ على الحقوق والحريات والديمقراطية.

**وقد قدم كاستوري سين بالاشتراك مع تيم موريس دراسة جادة وموثقة[1] عن الخطورة والأغراض غير النزيهة المتعلقة بالاعتداء على منظمات المجتمع المدني والمؤسسات الخيرية تحت ستار الحرب على الإرهاب، وهي دراسة مهمة يجب الاطلاع عليها؛ لإدراك عمق المشكلة التي يتم مداراتها هنا بستار من الدخان والاختزال.**

إنه تشويه آخر للإسلاميين المنتمين للتيارات الدعوية والخيرية؛ ليتأكد لنا مرة أخرى أن محاربة الإرهاب والتنديد بالتصرفات غير الصحيحة للجماعات القتالية = هو مجرد ستار لإخفاء حرب شعواء على كل ما يُبقي المكونات الصلبة في هذا الدين.

**وهو تصرف تشويهي لا يمكن فهمه إلا في إطار سياسة تجفيف المنابع، لكنه ليس تجفيفاً لمنابع التطرف والإرهاب بقدر ما هو تجفيف لمنابع هذا الدين نفسه وآليات نشره والدعوة إليه.**

نعود ثانية لخصائص الجهاديين على حد تعبير الفيلم، نريد أن نعرف ما هي خصائص الجهاديين المقصودة هاهنا؟

بعد أن ذكروا كثرة السفر وأنه رجل أعمال ونحو ذلك يقول دي كابريو: «إذن فهو يصلي الصلوات الخمس، يؤمن بالله، إذن كيف سيتعامل مع كافر مثلي»[2].

المفترض أن من يؤمن بالله ويصلي الصلوات الخمس لديه خصائص الجهاديين، وفي فيلم (rendition) يسأل مساعد عضو الكونجرس زوجة المسلم الذي تشتبه فيه المخابرات الأمريكية: هل له صلة بجماعة متطرفة. هل يذهب للمسجد، فتؤكد له بما يفيد أنه لا يذهب للمسجد. ومعظم الأفلام الأمريكية لا تأتيك بالعملية لإرهابية إلا على خلفية صوت الأذان أو بعد مشهد للإرهابيين وهم يصلون، أو مع ذكر التكبير،

---

(١) كاستوري سين، وتيم مورس، «المجتمع المدني والحرب على الإرهاب»، (نشر: بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٠م).

(٢) يجيبه زميله: مقابل المال.

وفي فيلم سيريانا يتعلم الإرهابي الذي سينفذ العملية آيات القرآن في المسجد بجوار شباب وأطفال يتعلمون من الشيخ، **وبالطبع فالمطلوب أن يفهم المشاهد أن كل من يصلي الصلوات الخمس ويؤمن بالله ويتعلم القرآن في المسجد = لديه مشكلة في التعامل مع الكفار، وربما يكون إرهابياً، وهذه التقنية تسمى بتقنية الخلط المتعمد، وتقوم على مماثلة اعتباطية بين حدثين أو ظاهرتين دون تحديد لما يجمع بينهما**[1]؛ من أجل إرسال رسالة مشوشة للمشاهد تجعله يربط بين هذه العناصر في تفكيره بعد ذلك ويعطيها جميعاً نفوراً واحداً.

**ثالثاً:** في نفس مشهد زيارة ليوناردو دي كابريو لعائلة الممرضة عائشة، وبحرفية شديدة يصور ريدلي سكوت الرهان الغربي على توغل الحداثة وثقافتها في العالم العربي من خلال طفلين هما ابنا أخت عائشة، يجلسان أمام إحدى مباريات الكرة الأجنبية، يُجري دي كابريو محادثة مع الطفلين، يقول لهما إن رائحة الطعام الذي تعده أمهما جيدة، فيجيبانه: إنهما لا يحبان طعام أمهما، وعندما يسألهما عن الطعام الذي يفضلونه يجيب أحدهما: الاسباجيتي، ويجيب الآخر: الهامبرجر، فيقول لهما دي كابريو: إنه هو أيضاً يُفضل هذه الأطعمة، ولا ينسى الفيلم أن يشير على لسان عائشة إلى أن أختها تريد العيش في أمريكا، كما كان الإرهابي في أول الفيلم يريد الانتقال للعيش في أمريكا، في الواقع كل الناس يتمنون العيش في أمريكا كما تحاول أن تُفهمنا هذه الأفلام.

والحقيقة أن هذا المشهد من الفيلم له دلالة واضحة على أثر المنتج الثقافي الغربي في صورته الترفيهية وحتى في صورته الفولكورية كأنواع الطعام وما يشبهها = على العالم العربي، **ويدل أيضاً على الاستحضار الغربي لأثر هذه المنتجات وأنها أحد الجسور التي يمكن أن تعبر عليها باقي مرتكزات الحداثة بعد ذلك**، وبالتالي فالتفكير في قضية الحداثة من هذه الزاوية ليس إمعاناً في الوسوسة الثقافية أو مبالغة في توسيع نطاق مفهوم التغريب، وإنما هو واقع له دلالته الثقافية ورسائله الكامنة بلا شك، وهذا ما يشير له بعض المفكرين العرب كالدكتور عبد الوهاب المسيري رحمه الله حيث يتكلم المسيري عن الوجبات السريعة، والمضامين المادية الكامنة تحت هذا اللون الثقافي، ويتكلم عن الغلو في المظاهر المادية والتسليع، ومدى تناقض هذا الغلو مع الحرب التي قد يقيمها الواقع في هذا الغلو على العلمانية والثقافة الغربية، بحيث يدل هذا التناقض على عدم استيعابه الكامل للمظاهر الثقافية التي تتبدى بها مادية الغرب

(١) «تحليل الخطاب: الرسائل السياسية في وسائل الإعلام»، (ص/ ١٠٤).

وعلمانيته، والحقيقة إن تحرير قضية مظاهر الترفيه وأنماط الطعام وسلوك الاستهلاك في علاقتها بالحداثة وبالهوية الثقافية = صعب جداً، ويثير التفكير فيه عدداً من الأسئلة المحيرة:

فما هو الطريق لتدعيم قضية الهوية الثقافية هذه؟

وما هو الطريق؛ كي لا يفر الإنسان من المادية العلمانية كفلسفة ويقع فيها كثقافة ونمط حياة؟

وما هو الطريق لهذين دون تحريم الحلال والتورط في التأصيل لهذا التحريم بفقه ناقص لأبواب التشبه؟

وكيف يمكن خطاب العامة بهذه الأبواب وكثير منهم مقصر في أبواب هي أظهر في الحرمة وأدخل في الدين الأول، خاصة وكلامك فيها لن ينفك عن درجة معينة من التأصيل الفكري، كثيرٌ منهم بعيد عن استيعابها؟

بل كيف يمكنك خطاب الخاصة بهذا وبعضهم لا يتصور الكلام في الفعل والترك إلا إذا كان تحليلاً وتحريماً؟

وكيف تخاطب الخاصة بهذا وبعضهم الآخر ارتد عن أنماط ثقافية لبعض المتدينين، فوقع في ارتداده هذا فيما هو أسوأ؟

كيف تقول للناس: لا تتورطوا في الأنماط الاستهلاكية للبج ماركت وأخواتها الصغار حين تكون السلعة المعروضة على الأرفف هي أنت وليس العكس؟

كيف تقول للخاصة: هناك شيء ما ليس منطقياً ولا متناسقاً، يكمن في أن تقول ما تقول وتدعو إلى ما تدعو، ثم تأكل من مطاعم الوجبات السريعة وتكون جزءاً من نمط حياتك.

كيف تطرح هذا ولا يُقَوِّلِبَه الناس في الإطار الضيق لأفكار المقاطعة؟

كيف تتكلم في هذا ولا يتلقفه منك مُنْبَتٌّ متشدد، فيجعله حُجة لأنواع من التضييق والعزلة المجتمعية وألوان من المفاصلة في الهدي الظاهر والهوس الهُوِّيَّاتي، ليست هي مقصدك وليست هي قبل ذلك مقصداً شرعياً كلياً؟

كيف تطرح ذلك ولا يؤدي للتورط في صرف الناس عن أبوابٍ، هي وإن كانت من الباطل إلا أنها ليست محرمة وقد يؤدي نقل الناس عنها لوقوعهم في الباطل المحرم؟

الطريق عسر والفصل الميكانيكي الأرسطي بين حدود الأشياء متعذر جداً في هذه الأبواب، وأكتفي هنا فقط بوضع الأصبع على المحز ويكفيني الآن أني

استخرجتُ هذه الإشارة من فيلمنا هذا؛ لدفع تهمة الهوس التغريبي عمن يفكر في هذه الأنماط الحياتية من زاوية الهوية الثقافية.

## (٤)

**شخصية عمر صديقي التي قام بها الممثل الفلسطيني هي التي أود أن أختم بها تحليلي لصورة الإسلاميين في هذا الفيلم.**

الفيلم يقدم لنا عدة معطيات عن عمر صديقي، بعضها معلومات محايدة ككونه رجل أعمال، ومهندس معماري كثير الأسفار، وباقي المعطيات يمكننا أن نقسمها إلى مجموعتين:

**الأولى: معطيات كونه إسلامياً:**

١ - ملتحي.

٢ - يبني المساجد.

٣ - يتعاون في عملية التبرعات مع جمعية خيرية (تمول الجهاديين).

٤ - له صلة بمجموعة تعليمية من الإخوة في أحد المساجد المحلية.

٥ - يبدو جهادياً لكنه ليس جهادياً.

**الثانية: معطيات توحي بالنفاق وازدواج الشخصية:**

١ - حريص على السفر في الدرجة الأولى (ينافي هذا طابع التدين الزهدي).

٢ - يمكنه التعامل مع الكفار على خلاف تعاليم دينه (كما يتصور الفيلم) ما دام ذلك في مقابل المال.

٣ - يذهب إلى أحد الأندية التي يجالس فيها نساء عاريات؛ لأنه يحب الفتيات الروسيات كما يقول الفيلم.

هنا وفي تصوير الفيلم لشخصية الإسلامي الوحيد الذي ليس إرهابياً = نجد إشارة أخرى إلى نفاق هؤلاء الإسلاميين، حتى من ليس جهادياً منهم يصوره الفيلم مستعداً لبيع مبادئه مقابل المصلحة المالية، كما أن عمر صديقي الإسلامي الذي يتعامل مع الجمعيات الخيرية والذي يبني المساجد والذي يبدو جهادياً ولكنه ليس جهادياً = يحب الفتيات الروسيات ويذهب للنوادي حيث يجدهن ويجلس معهن شبه عاريات!

**الإسلامي الوحيد في الفيلم الذي ليس جهادياً، نجد أنه منافق مترف شهواني هو الآخر.**

كل هذا التشويه ليس مبرراً، كان يمكن للفيلم أن يختار إسلامياً عادياً؛ ليصوره في الفيلم خاصة وهو سيُقتل بريئاً وسيندم دي كابريو على أنه قُتِل ويعتبر نفسه متسبباً في قتله، لماذا الحرص إذن على تشويهه هو الآخر؟!

في الحقيقة هذا متوقع، فنموذج بناء المساجد ودعم الحلقات التعليمية والتعاون مع الجمعيات الخيرية الإسلامية ليس هو نموذج الإسلامي الطيب، وبالتالي لا يجوز عرضه في الفيلم الأمريكي بلا هوامش تشويهية.

فمن إذن الإسلامي الطيب؟

**وهل هذا سؤال؟!**

طبعاً إنه مصطفى كرامي الذي جندته المخابرات الأردنية من وسط مجموعة الجهاديين في الأردن؛ ليعمل جاسوساً لمدير الجهاز هاني سلامة على التنظيم الإرهابي.

الإسلامي الطيب ليس هو الإرهابي، هذا مفهوم، وليس هو أيضاً الإسلامي الدعوي التعليمي كما تتوهم عزيزي المشاهد، الحقيقة إن هناك تصوراً أمريكياً واحداً ليكون الإسلامي طيباً عزيزي المشاهد، وعزيزي الإسلامي؛ فمن المناسب أن تكون معنا في الصورة أنت أيضاً إذا أردت أن تكون طيباً.

**تصورنا عن الإسلامي الطيب هو ببساطة أن تكون جاسوساً، واشياً، فأراً، كما تعتاد الأفلام الأمريكية أن تسميك.**

لكننا بالطبع لن ننعتك بهذه النعوت هنا؛ فنحن نريد منك أن تتصالح مع هذا الدور؛ فالفكرة الأساسية أنه لا يصلح أن تكون علينا سواء كنت إرهابياً أو مقاوماً، ولا يصلح أن تكون إسلامياً عادياً لا معنا ولا علينا؛ سيتم تشويهك أيضاً لا مفر.

**في الحقيقة أمامك خيار واحد، هو أن تكون معنا أيها الإسلامي الطيب، أهلاً بك.**






# تحليـل فيلـم «LONE SURVIVOR»

«الحـرب هـي ذلـك العمـل الخطـير الـذي تكـون فيـه الأخطـاء الناتجـة عـن الرحمـة سيئـة للغايـة».

**كارل فون كلاوسويتز**

«أصبـح سـادة القمـع والقهـر هـم المُنقذيـن، وأصبـح المدنيـون العاديـون الذيـن يدافعـون عـن شرف وطنهـم هـم الإرهابيـين، أمـا الضحايـا الذيـن ماتـوا بسـبب القصــف = فـلا ذكـر لهـم».

**أنـــدي رويـــل**

«مـن الواضـح أن علينـا أن نأخـذ بتعريـف الإرهاب الـذي حددته المصادر الرسـمية: التعبـير ينطبـق فقـط عـلى الإرهـاب الموجـه ضدنـا، وليـس الإرهـاب الـذي نقـوم بـه ضدهـم؛ هـذا سلـوك تقليـدي».

**نعــوم تشــومسكي**

«قـد يتسـبب الإرهـاب في إحـداث الكثير مـن الدمـار والاضطرابات، ولكن الجهــود التـي تُبـذل للقضـاء عليـه = قـد تكـون أيضًـا سـتـارًا دخانيًـا يُخفـي السـعي نحـو أهـداف أخـرى».

**مايكـــل بايـــرز**

# LONE SURVIVOR

LIVE TO TELL THE STORY

MARK WAHLBERG

LONE SURVIVOR

BASED ON TRUE ACTS OF COURAGE

## (١)

أفغانستان هي ساحة التغطية هذه المرة، ينتقل بيتر برغر مخرج فيلم المملكة بكاميراته إلى هناك هذه المرة ليقدم لنا ملحمة تبجيلية على شرف أربعة من جنود جيش الدفاع الأمريكي البواسل، تصنع من نضالهم من أجل الحرية وفي وجه الإرهاب أسطورة أخرى.

فيلم (Lone Survivor) أو (الناجي الوحيد) هو فيلم أمريكي إنتاج عام ٢٠١٣م.

من بطولة: مارك والبيرغ في دور: (ماركوس لوتريل) البطل الوحيد الذي نجا في هذا الفيلم وفي القصة الحقيقية وعن كتابه الذي يحكي فيه ما حصل تمت كتابة سيناريو الفيلم، وتايلور كيتش في دور: (مايكل ميرفي)، وإميل هيرش في دور: (داني ديتز)، وبن فوستر في دور: (مات أليكسون)، وهم باقي الجنود الأربعة، والفيلم من إخراج: بيتر برغر الذي قابلناه من قبل في فيلم **المملكة**.

بصورة سينمائية جيدة، وعلى وقع موسيقى تصويرية مؤثرة، ومع الاعتماد على نص أصلي لواقعة حقيقية، وبين لمحات إنسانية مبرزة بعناية في فاتحة الفيلم، وحميمية صور أبطال القصة الحقيقيين في نهاية الفيلم = يأخذنا بيتر برغر في رحلة إلى جبال أفغانستان حيث يتم تكليف مجموعة مكونة من أربعة جنود بالنزول على مقربة من معسكر أحد قادة طالبان انتظاراً لمجموعة أخرى ستلحق بهم للقيام بعملية الاغتيال لهذا الإرهابي الذي قتل ثمانية عشرة جندياً من المارينز قبل أسابيع.

يتم إنزال الجنود الأربعة على مقربة من مقر الإرهابي أحمد شاه (يوسف عزامي)، ويكتفون بالمراقبة انتظاراً للحاق باقي زملائهم بهم، يفاجئون بأن مكانهم قد كشفه أب واثنان من أبنائه يقومون بإطعام ماعزهم من نبت الجبل، يقبض الجنود عليهم، ويحاولون الاتصال بالقيادة فتتعطل الاتصالات، ويبدأ النقاش الحامي بينهم على التصرف الواجب فعله.

يميل مات أليسكون (بن فوستر) إلى أن الصواب هو قتلهم؛ لأنهم مصدر تهديد وسيكشفون أمرهم، فيعترض لوتريل؛ إذ إنهم مجرد شيخ كبير وصبيين، فيقول له مات

مشيراً لواحد من الولدين: انظر هذا جندي وليس صبياً، ويقول داني ديتز: مستعملاً التعبير الإعلامي الشهير بعد أحداث سبتمبر: **إنهم يكرهوننا.**

يظهر رأي آخر بأن يتم الانسحاب بعد ربطهم؛ لكي لا يُبلغوا عنهم، لكن يحدث اعتراض أيضاً لأن ربطهم ربما يؤدي لقتلهم بسبب البرد والذئاب.

يستقر الأمر على إطلاقهم والانسحاب سريعاً، يتم إطلاقهم ويبدأ الانسحاب؛ لتتابع معنا الكاميرا الصبي الذي رفضوا قتله وهو يكاد يطير بين نتوءات الجبل حتى يصل لمعسكر أحمد شاه ويُبلغ عنهم، لتبدأ الملاحقة وعملية الصيد التي تصورها الكاميرا ببراعة والتي تؤدي لمقتل ثلاثة من الجنود وانفجار طائرة محملة بالجنود أتت لتنقذهم، ونجاة لوتريل بأعجوبة إلى إحدى القرى قبل أن تتبعه طالبان فيها ويحميه أحد أفرادها بما يؤدي لهجوم طالبان على القرية؛ لأخذ لوتريل، لكن تنقذهم القوات الأمريكية بعد رسول تم إرساله إليهم من القرية.

**الآن دعنا نحاول استخراج بعض الرسائل التي يمكن أن يتلقاها المشاهد الأمريكي من هذا الفيلم:**

**أولاً:** تمجيد الحرب الأفغانية وحصرها في محاربة طالبان الإرهابية والتي يكرهها الشعب الأفغاني نفسه.

**ثانياً:** تأمل جيداً عزيزي المشاهد في حالة الجدل العميق والطويل التي دارت بين الجنود حول الموقف من هؤلاء المدنيين الأفغان، تأمل حرص أحد الجنود على سلامتهم، تأمل كيف يحذر زميله من خطر قتل طفل، ومن خطورة الكشف القانوني عن هذا بعد ذلك، تأمل كيف رفضوا حتى أن يربطوهم رغم الشك فيهم؛ خشية البرد والذئاب، تأمل كيف انتهى القرار إلى تركهم من غير قيد أو شرط والتراجع عن تنفيذ العملية.

من الذي بوسعه بعد كل هذا أن يقول: إن الجيش الأمريكي لا يحافظ على حياة المدنيين، فضلاً عن أن يقول إنه يتقصد قتلهم؟!

**ثالثاً:** الجنود الذين كانوا يريدون قتل أولئك الرعاة كانوا يملكون حجة أيضاً، ومن الواضح أن الأضرار السلبية لعدم القتل لم تتوقف عند فشل العملية؛ فقد أبلغ الصبي الإرهابيين بالفعل، وأدى هذا لقتل الجنود الثلاثة، ولتفجير طائرة بحمولتها الكاملة من الجنود، ولأذية كبيرة للقرية التي أوت الجندي الرابع وحمته، كل هذه أضرار سلبية ترتبت على عدم قتل أولئك الرعاة، تأمل هذه الكارثة التي ترتبت على الرحمة، وبلا شك فموقف الجندي الذي رفض قتلهم؛ لأنهم مدنيون هو موقف

صحيح من الناحية المجردة، لكن السؤال الذي يثيره الفيلم هنا ليزرع رسالته: من قال لك إن الذين يبدون مدنيين هم بالفعل مدنيون، وما هي حدود عدم استهداف المدنيين؟

**رابعاً**: إنهم يكرهوننا[1]. الشعار الأهم للردم على كل دوافع ومبررات العداء والصراع الإسلامي الغربي، والشعار الأهم للردم على كل كوارث التدخل الأمريكي في العالم الإسلامي، هكذا عبارة ضبابية مسطحة، وحين يتم تفسيرها يكون التفسير: إنهم يكرهوننا؛ لأننا ناجحون أغنياء متحضرون، إنها حالة بارانويا الدولة.

**خامساً**: هناك تركيز كبير على إبراز الجانب البطولي في صف الجنود الأمريكيين الذين يستغرقون ساعة كاملة بتوقيت الفيلم ليموت ثلاثة منهم رغم مواجهتهم لجيش كامل، وهذا الجيش يسقط أفراده كالذباب كل واحد منهم برصاصة صائبة من بندقية الجندي الأمريكي الذي يصاب بعدة رصاصات على مدى زمني بعيد قبل أن يموت!

وهي الملاحظة التي تلفت نظر أحد المشاهدين الذين قدموا مراجعة نقدية للفيلم على موقع (Rotten Tomatoes) حيث يقول: «في الوقت الذي كان فيه مقاتلي طالبان يتلقون رصاصة واحدة فقط في الرأس أو الصدر كانت كفيلة بإسقاطهم موتى قبل ارتطامهم بالأرض كان جنود الأمريكان يظلون صامدين يكافحون وكأنهم لا يُقهرون. فقط عدم التكافؤ في القوى كان السبب الوحيد الذي طرحهم أرضاً ـ كمعركة آلامو ـ لكن على الأقل ميتتهم كانت حسنة، كانت تبدو عليهم هالة من الإشعاع وهم يلفظون آخر أنفساهم فالحرب كانت سبباً في سمو أرواحهم»[2].

هذه هي الرسائل الخمس التي يتضمنها فيلمنا، مع رسالة سادسة مهمة سنتعرض لها في الجزء الذي يلي هذا من تحليلنا.

والرسائل الخمس كلها إعادة إنتاج سينمائي لخطاب الإدارة الأمريكية عن الحرب على الإرهاب، وهو الخطاب الدعائي الادعائي الذي يهدف لغسل أدمغة الجمهور ومقاومة أية أطروحة نقدية يمكن أن تصل إليهم؛ والكتاب الأصلي الذي اعتمد عليه الفيلم كتاب لوتريل: «**لا يعالج أو يسائل السياسية الأمريكية في أفغانستان** لا سيما وأنه متيم بجورج دابليو بوش على المستوى الشخصي والمستوى القيادي، على كل الأحوال

(١) «يسأل الأمريكيون، لماذا يكرهوننا؟ إنهم يكرهون ما نراه تماماً في هذا المجلس: حكومة منتخبة ديمقراطياً؛ فزعماؤهم نصبوا أنفسهم بأنفسهم، إنهم يكرهون حرياتنا: حرية الدين، وحرية التعبير، وحرية التصويت، والاجتماع وحق الاختلاف» من خطاب جورج بوش في جلسة مشتركة للكونغرس وإلى الشعب الأمريكي يوم ٢٠/٩/٢٠٠١م.

(٢) http://www.vulture.com/2014/01lone-survivor-movie-review-david-edelstein.html

وقد تكرم الصديقان: أدهم حسين عبد الباري، وكريم الفرماوي بترجمة هذه المراجعة.

هذه وجهة نظره ومن حقه أن يوصلها للعالم لكن بالنسبة للمخرج بيتر بيرج **ليس له عذر في عدم توسعة هذه النظرة الضيقة**. لم يتناول الفيلم الغياب الكامل للدعم الجوي بالطائرات والفشل الكامل في الاتصالات في الجبال ولا فشل الإدارة الأمريكية من تحويل الكفاءات من أفغانستان إلى الاحتلال المأساوي في العراق وترك رجال كلوتريل في مهمة أقرب للمستحيل. ولم يتناول أيضاً أي سبب لوجود أشخاص من لوتريل وفريقه في هذا المكان الذي كان يعذب فيه المسجونين من قبل المحققين الأمريكين.

في النهاية يقودك بيرج إلى استنتاج أن هؤلاء الضباط الأمريكيين كانوا صادقين وفي قمة الاحترام. **لوتريل وفريقه كان ممكن أن يتم إنقاذهم إن كانوا تقدموا للمحاكمة بتهمة قتل ثلاثة من رعاة الغنم بدلاً من اتباع تعليمات الجيش للأمر الواقع»**[1].

هذا الفيلم خدمة سينمائية لوجهات نظر الساسة الأمريكيين، وهو متماهٍ تماماً مع الإدارة الأمريكية في سلوكها وطريقة نظرها للأمور وأسلوب معالجتها للقضايا؛ فالإدارة الأمريكية هي بالضبط كفيلمنا هنا دعائية وليست نقدية، يؤلمها جداً أن تصل إلى جورج بوش رسالة من والدي أحد ضحايا سبتمبر يقولان له فيها: «إن رد فعلك على الهجوم لا يجعلنا نشعر شعورا أفضل تجاه موت ابننا غريغوري Gregory. . . . بل يجعلنا نشعر أن حكومتنا استخدمت ذكرى ابننا لتعلل المعاناة والآلام التي تسببها لأبناء وآباء وأمهات آخرين في بلاد أخرى».

بالتالي: لا بد من الإفاضة في شرح الأمر، لا بد من تحصين قراراتنا وممارساتنا عن أن تؤثر هذه الانتقادات في تلقي الناس لها، لا بد من شرح أننا نستهدف الإرهابيين، ولقد حاربناهم رداً على اعتداءات سبتمبر ولأنهم آووا أسامة بن لادن ورفضوا تسليمه ودعموه، وأنهم لم يتوقفوا عن قتل جنودنا، وأننا نرفض قتل المدنيين، وأن المدنيين حين نقتلهم فليسوا بالضرورة مدنيين، و...... و......، المهم أن نستمر في بث الرسائل ولو كانت مشوشة مبهمة هكذا.

**حسناً، هذه الدعاية التي ينحني لها جوبلز احتراماً ليست هي الحقيقة الواقعية، وإنما هو واقع مزيف مصنوع؛ من أجل التغطية على الواقع الحقيقي وعلى كل المساهمات النقدية التي تسعى لكشف الأغراض الحقيقية لهذه الحرب، وكم الجرائم التي تم ارتكابها بلا مسوغ خلالها.**

**فيما يتعلق بالأغراض الحقيقية لهذه الحرب يقول بني غرين:** «قد استغلت

(١) المراجعة السابق ذكرها.

الولايات المتحدة الهجمات على نيويورك وواشنطن؛ لاستعادة سيطرتها في آسيا الوسطى وأفغانستان والوصول إلى أسواق النفط في آسيا الوسطى. وضُممت أعمالها العسكرية لتأكيد هيمنة عاصمة غربية في منطقة أخذ نمو الأصولية الإسلامية فيها يهدد تلك الهيمنة.

تمثل هجمات أمريكا وبريطانيا ضد أفغانستان أكثر من مجرد نفاق فاضح وانتقام معقول للجرائم التي ارتكبت في الحادي عشر من سبتمبر. **إنها تمثل ممارسة إرهاب الدولة من قبل دول عظمى، ولا تترك انتهاكات حقوق الإنسان سعيا للحفاظ على المصالح الاقتصادية والعسكرية الغربية أدنى شك في أن حكومتي الولايات المتحدة والمملكة المتحدة مذنبتان بارتكاب جرائم دولة في أفغانستان»**[1].

**ويقول أيضاً ديف وايت**: «الجائزة الكبرى في أفغانستان هي بالطبع = احتمال إقامة بيئة سياسية أكثر استقراراً من أجل بناء خط أنابيب نفط يربط حقول النفط الهائلة في جمهوريات آسيا الوسطى بباكستان صديقة أمريكا. واعتقد البعض أن بإمكان أفغانستان أن تكون ذات أهمية استرتيجية كبيرة؛ لفتح أسواق جديدة في المنطقة. ولم يستطع سيناتور أمريكي ليلة طرد طالبان من كابول إخفاء بهجته إذ قال: «علينا أن نتحرك بسرعة لإعطاء شعب أفغانستان ما يحتاجه...» تلك الحاجة التي لا تخطر ببالك هي الديمقراطية والخصخصة، **مما لا شك فيه أن رأس المال قد حقق مكاسب مادية كبيرة تحت ستار الحرب على الإرهاب»**[2].

**هذه أغراض الحرب، أما كوارثها فلا تقتصر على الانتهاكات التي ارتكبتها القوات الأمريكية بصورة مباشرة، بل مجرد هذه الحرب بتقنياتها هي كارثة على بلد فقير محتاج كأفغانستان، سيتضرر شعبه بالدرجة الأولى وليس طالبان التي زعم بوش أنه ذهب ليحاربها، تقول مادلين بنتنج**: «تبدو مغالطة جورج بوش السفسطائية أن الحرب لم تكن ضد الأفغانيين بل ضد طالبان سخيفة الآن؛ إذ لايمكن نسف مستودعات الوقود، كما فعلت الولايات المتحدة في حيرات وكابول دون أن يتوقف توزيع الإعانات، ولا يمكن قصف بلد من ارتفاعات شاهقة دون أن تصاب الخزانات ودون أن ينتشر الفزع بين سائقي الشاحنات وعمال المخازن. ومما لا شك فيه أن كلير شورت وزيرة التنمية تخادع عندما تقول إن القصف لا يحول دون وصول المعونات إلى

(١) بني غرين، «سؤال عن جريمة الدولة»، ضمن: «ما وراء ١١ سبتمبر: مختارات معارضة»، تحرير: فل سكراتون، (بيروت: شركة الحوار الثقافي، ٢٠٠٤م)، (ص/١٥٦ ـ ١٥٧).

(٢) «ما وراء ١١ سبتمبر: مختارات معارضة»، (ص/٣٠١، ٢٩٨).

البلاد. والحقيقة هي أن المساعدات مُكوَّمة في المخازن ولا تصل إلى بطون الجائعين المحتاجين إليها، وهي مشكلة تفاقمت بسبب هرب الآلاف من المدن إلى الريف خوفاً من القصف.

إن الذي جعل الموقف الإنساني مفزعاً جداً هو حجم الخطر؛ فهناك أكثر من سبعة ملايين إنسان معرضون للخطر. وإن ما تجازف به الحرب هو تحويل حالة بائسة هَشَّةٍ إلى أكبر كارثة إنسانية في العقود الأخيرة»[1].

**وفيما يتعلق بالمأزق الذي اضطر بوش لاستهداف طالبان أصلاً يقول مايكل بايرز:** «وجدت الولايات المتحدة الأمريكية نفسها في أواخر سبتمبر ٢٠٠١م في مأزق قانوني رغم أنه لم يكن يخلو تماماً من عناصر إيجابية. فكي تحافظ على التحالف ضد الإرهاب = كان من الضروري أن يكون ردها العسكري قائماً على الضرورة والتناسبية. وكان معنى ذلك توجيه الضربات لأهداف منتقاة بعناية ضد أولئك الذين يُعتقد أنهم كانوا مسؤولين عن الهجمات الوحشية على نيويورك وواشنطن، ولكن إذا تم حصر الأهداف في أسامة بن لادن وتنظيم القاعدة فقط = فإن الولايات المتحدة الأمريكية ستكون متناقضة مع وجهة النظر المعترف بها على نطاق واسع، وهي أن **الهجمات الإرهابية بحد ذاتها لا تبرر ردا عسكرياً على دول ذات سيادة**. إن معظم الدول حتى اليوم، قد لا تؤيد قانوناً يجعلها عرضة للهجوم فيما إذا قيل إن هناك جماعات إرهابية تعمل في أراضيها، وحيال هذا المأزق تبنت الولايات المتحدة الأمريكية **استراتيجية قانونية ذات شعبتين:**

بدأت أولاً بتوسيع تركيزها على الأهداف؛ لتشمل نظام طالبان، وحجتها في ذلك أن طالبان تقدم المأوى لأسامة بن لادن وتنظيم القاعدة وترفض تسليمه، وأنها تسهل أعماله وتؤيدها، وبذلك وسعت الولايات المتحدة الأمريكية دائرة الدفاع عن النفس؛ لتشمل دولة أفغانستان. ورغم أن افتراضا كهذا قد يبقى عادة موضع جدل، فإنه لم يكن توسعاً في تطبيق قانون دولي قائم بقدر ما كان تأكيداً للحق في مهاجمة إرهابيين تصادف وجودهم هناك. إزاء ذلك فإن الادعاء بالتصرف دفاعاً عن النفس ـ وما يتضمنه من تعديل على القانون الدولي العرفي ـ كانت له فرصة أفضل للقبول على نطاق واسع صراحة أو ضمناً»[2].

**ومن اللافت هنا أن هذه الحجة: حجة أن طالبان لم تُسلم أسامة بن لادن وبذلك**

---

(١) «ما وراء ١١ سبتمبر: مختارات معارضة»، (ص/٧٠).

(٢) مايكل بايرز، «الإرهاب ومستقبل القانون الدولي»، في: «عوالم متصادمة»، (ص/١٦٣).

**استحقت انتهاك سيادتها = هي في الحقيقة أحد الأمثلة الكثيرة على ازدواجية السياسة الأمريكية، حيث إن:** «الولايات المتحدة الأمريكية ترفض تسليم إرهابيين حتى لو كانت التهم الموجهة إليهم ثابتة تماماً. وهناك قضية حالية تختص بشخص يدعي إيمانويل كونستانت، قائد قوات الميليشيا الهاييتية التي كانت مسؤولة عن آلاف من حالات القتل البشعة في أوائل التسعينيات تحت حكم المجلس العسكري الذي كانت واشنطن تعارضه رسمياً ولكن تدعمه ضمناً، وكانت تنافق علناً الحظر المفروض من منظمة الدول الأمريكية وتسمح سراً بشحنات النفط. فقد حكمت محكمة هاييتية بالسجن غيابياً على كونستانت، وطالبت الحكومة المنتخبة الولايات المتحدة الأمريكية بشكل متكرر تسليمه لها، وكانت آخر مرة في الثلاثين من سبتمبر عام ٢٠٠١م، بينما كانت مبادرات نظام طالبان للتفاوض حول تسليم أسامة بن لادن تقابل بالازدراء. تم تجاهل طلب هاييتي مرة أخرى، وذلك في الغالب بسبب القلق حول ما قد يكشفه كونستانت عن العلاقات بالولايات المتحدة الأمريكية خلال فترة الإرهاب. هل نستنتج من ذلك إذاً أن لهاييتي الحق في استخدام القوة لفرض تسليمه إليها منتهجة قدر الإمكان الأسلوب الأمريكي في أفغانستان؟»[١].

**والحقيقة إن كل هذه المحاكمات القيمية التي يحاكم بها أولئك الكتاب سياسة الولايات المتحدة بعد الحادي عشر من سبتمبر = تواجهها الولايات المتحدة ونخبها السياسية والعسكرية والثقافية برد واحد أساسي وهو أنَّ لهم أن يفعلوا ما ينبغي عليهم فعله، وما يرونه ضرورياً، ولهم أن يعقدوا ما شاؤوا من التحالفات، وأن يحرفوا ما شاؤوا من القوانين، وأن ينتهكوا ما لم يستطيعوا تحريفه كيف شاؤوا، وأن يقتلوا المدنيين بحسب ما تضطرهم إليه حاجاتهم، ولا يمكن الاعتراض عليهم بأية حجة قيمية؛ لأنهم وفي زحمة البكاء[٢] قد صاروا هم مرجع تحديد القيم وأساس تمييز الخطأ من الصواب:** «فمنذ الحادي عشر سبتمبر رفض بوش ومستشاره عروضا لتبني قرارات من قبل مجلس الأمن تفوض شن حرب ضد الإرهاب، مفضلين بدلاً من ذلك الاعتماد على حق فضفاض للدفاع عن النفس. إن عقد تحالفات مع أنظمة غير ديمقراطية في باكستان وقرغيزيا وطاجكستان وأوزبكستان بما يتناقص مع جهود منسقة

---

(١) نعوم تشومسكي، «من هم الإرهابيون العالميون»، في: «عوالم متصادمة»، (ص/ ١٨٢).

(٢) يقول جان بودريار: «مع التعاطف يأتي الكبرياء:
إننا نبكي على أنفسنا، وفي الوقت نفسه = نحن الأقوى وما يعطينا الحق في أن نكون أقوياء = هو أننا من الآن فصاعداً ضحايا؛ إنه العذر الكامل. وهو كل النظافة الذهنية للضحية التي ينحل فيها كل شعور بالذنب، والذي يسمح باستخدام المصيبة بمعنى ما بوصفها: بطاقة ائتمان».

بعناية بذلت خلال سنين طويلة؛ لتعزيز الالتزام بحقوق الإنسان، وقتل مئات من المدنيين الأفغان أو أصبحوا معاقين نتيجة للاستهتار في تحديد الأهداف، كما أن القنابل العنقودية التي لم تنفجر ستلحق الأذى بآلاف آخرين، وتدمير مكتب قناة الجزيرة في كابول، والتوجه لإنشاء محاكم عسكرية خاصة ذات معايير متدنية في تقديم البيِّنات، ورفض إضفاء صفة أسرى الحرب على السجناء الذين تم اعتقالهم في أفغانستان ـ طبقا لاتفاقيات جنيف لعام ١٩٤٩م ـ كل ذلك يدل على الاستهتار بالرأي العام الدولي وقوانين الحرب.

بيد أن أشد ما يثير القلق هو بعض التهديدات التي أطلقها الرئيس بوش، فتأكيده أن دول العالم إما أن تكون مع الولايات المتحدة الأمريكية وإما أن تكون ضدها يتجاهل ناحية أساسية تتعلق بسيادة الدول وهي حق الحياد، **ويُنصِّب من الولايات المتحدة الأمريكية مرجعاً نهائياً في تقرير الخطأ والصواب**»[١].

**إننا نتكلم هنا عن إرهاب دولة بكل ما تحمله الكلمة من معاني.**

## (٢)

في الحقيقة هناك مشكلة أهم من غرض الحرب وتبجيلها يقصد فيلمنا إلى تغطيتها، إنها مشكلة المدنيين وقتلاهم ومن هم المدنيون بالضبط، وهل كل المدنيين أبرياء؟

إن فيلمنا هنا يتناول بذكاء وبراعة قضية استهداف المدنيين الذي يشكل صداعاً للإدارة الأمريكية في حروبها الأخيرة، بالضبط كما يشكل التعذيب والانتهاكات لأسرى الحرب والمشتبه فيهم صداعاً آخر.

وكما رأينا من قبل فيلم (Unthinkable) ترميزاً سينمائياً ترويجياً لحجة القنبلة الموقوتة[٢] أشهر حجج القائلين بمشروعية التعذيب = يقابلنا اليوم هذا الفيلم بترميز ترويجي آخر لأحد الحجج التي يحتج بها بعض القائلين بمشروعية استهداف المدنيين.

سأعرض هاهنا طرحاً ذكره أحد الكتاب الأمريكيين، وبسط فيه هذه الحجة التي تشرع استهداف المدنيين، والتي يتبناها فيلمنا هنا، وأرجو أن يتأمل فيه القارئ بعناية؛ لكي يستطيع فهم رسالة هذا الفيلم جيداً. .

(١) مايكل بايرز، «الإرهاب ومستقبل القانون الدولي»، في: «عوالم متصادمة»، (ص/١٥٨).

(٢) راجع ما ذكرته من قبل عن هذا الفيلم في تحليلي لفيلم المملكة، وانظر شرح هذه الحجة ومناقشتها في: ستيفين هـ. مايلز، «خيانة القسم»، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٧م)، (ص/ ٣٠ ـ ٣٨).

**يقول باري بوزان في مقاله: «من الذي قد يتعرض للقصف؟»**: «أصبحت فكرة التمييز بين الشعوب وحكوماتها في الحروب تحاط بهالة من التقديس في الغرب، كنوع من تأكيد الادعاء الغربي بالتحضر. وقد بُذلت جهود كبيرة في الحرب ضد العراق في عام ١٩٩١م؛ لتجنب إيقاع خسائر في صفوف المدنيين، كما أن الحرب الجوية ضد صربيا استهدفت نظام ميلوسيفيتش والهياكل التي تدعمه.

هناك سند قانوني مهم للتمييز بين المقاتلين والمدنيين في اتفاقيات جنيف بشأن قوانين الحرب، ولكن التمييز **يجب ألا يؤدي إلى الافتراض ـ الذي أصبح جوهر الأسلوب الأمريكي في الحرب ـ بأن جميع المدنيين أبرياء، وأن القيادات الشريرة فقط هي العدو**.

إن الهدف من اتفاقيات جنيف هو حماية الأسرى والجرحى والمدنيين، وهي تفرض سلسلة من القيود على سلوكيات الحرب، ولكنها لا تُحرّم الحرب، ولاتحل مشكلة التمييز بين الجهات العسكرية والمدنية.

إن استثناء المدنيين من تعريف العدو يتناقض بشكل ملحوظ مع سلوك الغرب حتى عهد قريب؛ فخلال الحرب العالمية الثانية كان هناك اهتمام قليل بالتمييز بين الشعوب والحكومات، وكان طرفا الحرب كلاهما يقصف مدن الطرف الآخر بحرية. وكان مفهوماً أن الجبهة الداخلية (الإنتاج والعناصر اللوجستية والتجنيد) هي جزء من المجهود الحربي مثلها مثل جبهة القتال. وليس هناك تعبير أوضح عن العلاقة بين الحكومة والشعب من التدمير النووي لمدينتي هيروشيما وناجازاكي اليابانيتين.

وإن كانت الأمور قد اختلفت قليلا في الحرب الباردة من حيث **الخطابات المنمقة، ولكنها من حيث الممارسة لم تختلف في شيء**. لقد جعل الغرب الشيوعية هي العدو، وليس الشعب الروسي أو الصيني أو الكوري، في الوقت الذي كان بوسع الترسانات النووية محو مدنهم ببساطة. وفي فيتنام كما في سائر حروب العصابات = كان التمييز بين العسكريين والمدنيين مسألة في غاية الصعوبة.

**ولفهم الحروب سواء لخوضها أو لوضع حد لها = فمن المهم إدراك أنها تجري ليس فقط بين مجموعات من المقاتلين ولكن بين مجموعات من المقاتلين والشبكات التي تدعمهم، ومن الضروري فهم التمييز بين ما هو عسكري وما هو مدني على هذا الأساس**.

حسابات الحكومات الغربية بُنيت على أساس أن حصر تعريف العدو ليعني قيادة شريرة = هو في صالحها؛ ففي فسيفساء الصراعات الثقافية والتاريخية العميقة

الجذور، والتي حلت محل الانقسامات الأيديولوجية الكبرى أثناء الحرب الباردة، يصبح لفصل الشعوب عن قياداتها خلال الحروب فوائد عديدة؛ فهي تخفف من الاتهامات بالإمبريالية الثقافية التي تحاول فيها إحدى الحضارات (الغرب عادة) فرض قيمها على الأخرى وتحض الشعوب على الانقلاب على الحكام الطغاة، وبهذا تُبقي الخيار مفتوحاً أمام الشعب؛ لإعادة ترتيب أوضاعه، وكسب عودة سريعة إلى المجتمع الدولي. إذا كان بالإمكان جعل الشعوب تقوم بكل أو بعض العمل الضروري لطرد حكومتها السيئة، فهذا يعني خفض الخسائر الغربية وزيادة مشروعية الحرب ونتائجها معاً.

تُوحي هذه التفسيرات التقنية والأخلاقية والعملية لميل الغرب إلى الفصل بين الشعوب وحكوماتها بأنها مستحسنة أخلاقيا وفاعلة في الوقت نفسه. ولكن قبل التسليم بهذا الرأي يتعين على المرء العودة إلى السؤال حول كيفية تعريف الأعداء والأسباب التي من أجلها تُخاض الحروب».

بعد هذا التمهيد الطويل ـ رغم أننا اختصرناه ـ والذي يتألم فيه كاتب المقال من هذا التحضر الزائد عن الحد الذي صار عليه الغرب، ينتقل إلى شرح واقتراح أساس قيمي يُسهل علينا قتل المدنيين، فهذه القيود صارت لا تطاق.

**يقول بوزان:** «إحدى الطرق المفيدة للدخول في هذا الموضوع هو طرح السؤال الآتي: **هل تحصل الشعوب على الحكومات التي تستحقها؟**

خلاصة القول إن السؤال حول ما إذا كانت الشعوب تنال الحكومات التي تستحقها يمكن الإجابة عنه ببساطة تامة غالباً من خلال رصد العلاقات اليومية بين عامة الناس والحكومة. وليس بوسع رصد كهذا أن يعطي إجابات موثوقة دائماً، ولكنه أفضل من كل من التعميمات الشاملة عن الثقافة أو الافتراضات البسيطة بأن كل المدنيين أبرياء.

هذا يعيدنا إلى السؤال المطروح حول ما إذا كانت السياسة الغربية المتبعة حالياً في الفصل بين الشعوب وقادتها من شأنها الوصول إلى نتائج أفضل أو أسوأ للحرب؟

ليس هناك من شك في أنها تؤدي دوراً في كبح ذلك النوع من الضغط العسكري المفرط، **فهي ترغم الدول الغربية على اتخاذ ذلك الوضع الغريب الذي شاهدناه لأول مرة في العراق، وهو القلق حول خسائر العدو بالدرجة نفسها تقريبا حول خسائرها، وتخاطر بفقدان التأييد للعمل العسكري عندما يُقتل مدنيون عن طريق الخطأ كما هو محتم حدوثه دائماً.**

وهناك حجة إنسانية لا تحتاج إلى تسويغ لجعل الخسائر في حدها الأدنى إضافة إلى القيود القانونية التي حددتها اتفاقيات جنيف. وهناك أيضا الذريعة المتمثلة في أن انتهاج هذا الأسلوب يساعد في خفض نفقات الصراع ويجعل إعادة التأهيل السياسي أكثر سهولة. عندما لا يستحق الناس حكوماتهم = فإنَّ الفصل بين الجهتين إلى أبعد حد ممكن يجب أن يكون إلزامياً في أي سياسة حرب.

ولكن ماذا عن الحالات التي يستحق فيها الناس حكوماتهم؟ هنا تصبح الأسئلة أكثر دقة، فالمشكلة أنه إذا كان الناس يستحقون حقاً حكوماتهم ومع ذلك فالحكومة وحدها هي المستهدفة = فإن الدولة تبقى دون إعادة بناء سياسي وبالتالي تُشكل خطراً على نفسها وعلى المجتمع الدولي. لقد كانت الهزيمة الساحقة التي لحقت بالدولة والشعب في كل من اليابان وألمانيا في الحرب العالمية الثانية مفيدة في تحويل هذين البلدين إلى ديمقراطيات ليبرالية قادرة على أخذ مكانها المناسب في المجتمع الدولي الغربي. فقد كانت إعادة بناء البلدين بحق نجاحاً هائلاً، وقد لعبت دوراً كبيرا في انتصار الغرب في الحرب الباردة.

إذا نظرنا إلى حالة أقرب عهداً، فماذا كان ينبغي أن يكون رد فعل الغربيين في أثناء الحرب ضد صربيا عندما وقف المدنيون على الجسور لمنع قصفها؟

إذا كانوا قد وقفوا هناك بسبب إكراههم بشكل واضح على ذلك = فما كان ينبغي إذا قصف تلك الجسور، ولكن إذا كان وقوفهم هناك تعبيراً عن دعمهم لحكومة ميلوسيفيتش = فإنهم يكونون قد جعلوا من أنفسهم أهدافاً مشروعة.

**إن الفصل بين الناس وحكوماتهم، في الوقت الذي يكونون فيه على صلة وثيقة بهذا الواقع = تقويض للهدف السياسي من اللجوء إلى الحرب أساساً؛ فالحرب في نهاية المطاف، تهدف إلى تغيير أفكار الناس حول نوع الحكومة التي يريدونها.**

أما بصدد المستقبل فإنَّ الطبيعة المفتوحة للحرب ضد الإرهاب تطرح أسئلة عدة حول من الذي قد يتعرض للقصف؟

ونظراً إلى الطبيعة غير العادية لهذه الحرب فهي لن تبرز في الغالب حالات تكون فيها الأسئلة حول الشعوب والحكومات هي النقطة الأساسية التي تقرر شكل الحرب.

**ستكون المشكلة الرئيسية في الحرب على الإرهاب هي الغموض السياسي لمعنى إرهابيين مقابل محاربين من أجل الحرية.**

**إذا تم تعريف العدو بأنه أي شخص أو مجموعة تستخدم أساليب عنف متطرفة،** فإن ذلك سيجر الولايات المتحدة الأمريكية إلى صراعات لا نهاية لها في جميع أنحاء

العالم، وستجد نفسها في صف طائفة من الحكومات البغيضة ومن دون وقوف معظم حلفائها الحاليين تقريباً إلى جانبها. أما إذا كانت الحرب ضد تنظيم القاعدة وما شابهه (لنطلق عليهم إرهابيين دوليين) ممن أعلنوا الحرب على المجتمع الدولي = فإن إدارة الحملة ستكون عندئذ أكثر سهولة، **وسيكون استخدام العنف ضد قواعد مثل هذه المنظمات، وضد أي سلطات سياسية تدعمها أو تتسامح معها، مشروعاً من الناحية السياسية.**

سيجد دعاة السلام والأكثر التزاما بالقضايا الإنسانية هذه الأفكار حول تطبيقات العنف غير مقبولة من حيث المبدأ. وقد تكون الإجابة عن سؤال من الذي قد نقصفه؟ هي: لا أحد.

إن الأفكار التي تم بحثها آنفا موجهه فقط لأولئك الذين يعتقدون بأنه ما زال للحرب دور في عالم معقد ومتعاضد ومتنازع، وأن هذا الدور يجب أن يكون مقّيداً بعناية ومدروساً بشكل جاد في الوقت نفسه. وإنَّ الاستراتيجية العسكرية والمنطق السياسي للحرب يتطلبان تحديداً دقيقاً لهوية العدو، **والافتراض العام بأن جميع المدنيين أبرياء لا يمكن تبريره في الغالب.**

قد تُشَكل قضية ما إذا كانت الشعوب تستحق حكوماتها أو لا سؤالاً صعباً، ولكن لا بد من إيجاد إجابة عن هذا السؤال، إذا كان للأفكار حول الجوانب الإنسانية أن تكتسب تماسكاً ثقافيا وسياسياً، إن للمجتمع الدولي الحق في مواجهة الحكومات والشعوب التي تشكل تهديداً غير مقبول للسلام. وإذا كان استخدام القوة سيتم ضد بلد ما لتحقيق أهداف حضارية = فلا بد من تحديد مسؤولية المواطن قبل وضع الاستراتيجيات العسكرية المناسبة. وإذا كان من الواضح أن شعباً لا يستحق الحكومة التي تهيمن عليه فيجب وضع استراتيجية تستهدف **قدر الإمكان** الدولة وجيشها فقط، كما هي الحال في تدخلات غربية حصلت مؤخراً، **ولكن إذا كان الشعب يستحق حكومته وإذا كانت هذه الحكومة تنتهك المقاييس الحضارية بشكل فادح فينبغي في هذه الحالة، وكما حصل في الحرب العالمية الثانية، شن الحرب على الحكومة والشعب معاً»**[1].

الحقيقة أني تعمدت عرض أكبر قدر ممكن من هذه المقالة الطويلة لبوزان؛ نظراً لأنها تلقي الضوء على منطقة شديدة العتامة فيما يتعلق بالأساس القيمي والأخلاقي للتعامل العسكري الأمريكي مع المدنيين.

---

(١) باري بوزان، «من الذي قد يتعرض للقصف»، في: «عوالم متصادمة»، (ص/ ١١٥).

**والذي أراه واضحاً جلياً**: أن الفكرة التي يتبناها بوزان هي عين الممارسة الأمريكية، وأنه إن كان يطرح أن السياسة الأمريكية أكثر تحفظاً من حيث المدنيين فالحقيقة أن ذلك كما قال هو في موطن سابق: ليس تحفظاً حقيقياً اللَّهُمَّ إلا من حيث **الخطابات المنمقة، ولكنها من حيث الممارسة لم تختلف في شيء** عن الفكرة التي يطرحها هو، وهي نفس الفكرة التي تم بناء فيلمنا هذا عليها بل تبدو لي هي فكرته المركزية السابقة حتى على فكرة تمجيد بطولة الجنود الأمريكيين في أفغانستان.

إن فكرة المدنيين الذين يستحقون قيادتهم الشريرة والتي يبدو أن جنودنا أخطأوا خطأ كبيراً عندما لم يقتلوهم، وفكرة المدنيين الذين لا يستحقون حكومتهم بل هم متماهون معنا وكانوا سبباً في إنقاذ رجلنا، وكون هذا هو الأساس القيمي المقترح لقضية استهداف المدنيين وتعديل قواعد الاشتباك = هي الفكرة المسيطرة على فيلمنا هذا، وهي الفكرة التي تسيطر على مُشاهِد الفيلم وتعود معه إلى منزله.

وكما يقول أحد الأمريكيين الذين قدموا مراجعات نقدية للفيلم: «لا أتخيل أي شخص يشاهد موجات القذف بأسلحة الأر بي جي والأسلحة الآلية من جانب طالبان ولا يفكر قائلاً: لو كان هؤلاء الأمريكان أطلقوا عيارين في رأس كل من هؤلاء الرجال لتمكنوا من الرجوع إلى بيوتهم سالمين إلى زوجاتهم وأطفالهم».

ولذلك فعندما يتم إنقاذ مركوس لوتريل الذي كان يدافع عن عدم قتل المدنيين، وعندما يقوم الأفغاني محمد (علي سليمان) بإنقاذ ماركوس لوتريل يتعامل معه ماركوس بارتياب شديد خاصة وفي منزله بعض الغاضبين من إيواء الأمريكي، ويوجه سلاحه نحو أهل القرية المجتمعين في بيت الأفغاني لرؤية الأمريكي، ويقول لهم وسلاحه موجه لهم: سأقتلكم جميعاً ليس عندي مشكلة.

**إن المخرج يقول لنا من خلال هذا المشهد إن ماركوس لوتريل قد تعلم الدرس.**

## (٣)

في الأدب العربي لون كان الشعراء يتبارون فيه، وهو: تحسين القبيح وتقبيح الحسن. الحقيقة يمكنك القول أن هذه هي أحد سمات الفن عموماً، أنه يستطيع أن يقبّح شيئاً وهو حسن، وأنه يستطيع أن يحسّن شيئاً بينما هو قبيح، إلى حد كبير يمكنك أن تدرج فيلمنا هذا وعلاقته بمفاهيم الخيانة، والمقاومة، تحت هذا النمط من الاشتغال الفني.

فالواقع أن الأفلام الأمريكية تُلح بشدة على نمط المسلم الصالح الذي يتعاون

مع الأمريكان، بل ويكون جزءاً من بنية نظامهم نفسه، أن تكون (معنا) عزيزي المسلم هو الطريق الوحيد الذي تنجو به من أن تكون (علينا).

يقول فاضل الربيعي: «الخائن لشعبه ليس هو ـ تماماً ـ العائد مع قوات الغزو، وليس هو المتواطئ، أو المتعاون معها = إنه الآخر الذي اختار المقاومة، ويبدو أن بعض ممثلي النخبة الثقافيَّة العربيَّة كانوا يدركون بعمق، مغزى هذا التعريف الجديد للخيانة؛ ولذا قاموا بإعادة إنتاج التعريف الأمريكي، يكتب وحيد عبد المجيد في الاتحاد الإماراتية (الوطنيون والخونة في العراق) ما يلي: «الوطني العراقي الحقُّ إذاً، هو الذي يعمل من أجل إنهاء فوضى السلاح، والقضاء على «الإرهاب» في أسرع وقت. والخائن العراقي، بالتالي، هو الذي يُصرُّ على تصعيد الاضطرابات، وشنِّ الهجمات المسلحة»[1].

وعلى ضوء فكرة المدنيين الذين يستحقون حكوماتهم والمدنيين الذين لا يستحقون حكوماتهم، وبعد أن عرض لنا الفيلم إشكالية الرحمة بالمدنيين الذين يستحقون حكوماتهم بل هم في الحقيقة جزء من بنيتها، يعرض الفيلم في نصفه الثاني نموذج المدنيين الذين لا يستحقون حكوماتهم والذين يجب أن نمد أيدينا لهم ونتحرى ألا تصيبهم طلقاتنا، وهم هنا أهل هذه القرية التي أوت الجندي الأمريكي وقامت بحمايته إلى حد الدخول في معركة مع طالبان، ويُظهر لنا الفيلم التقارب النفسي بين الجندي وبين صبي صغير هو ابن الأفغاني محمد الذي أنقذه، وأريد هنا أن أتوقف قليلاً مع الترميز ومجموعة العلامات التي استعملها الفيلم هنا ببراعة.

الفيلم يعرض لنا محاولات ماركوس لوتريل للتواصل مع الأفغاني وولده الصغير الذي لا يتجاوز عمره السابعة أو الثامنة، لا توجد لغة مشتركة للتفاهم، يريد ماء، يطلب بعد ذلك سكيناً؛ لينظف جرحه، يأتي الصبي بأوزة بدلاً من السكين، يلح في شرح معنى السكين. يأتون بالسكين ويحاولون ذبح الأوزة، إلى أن يفهموا أخيراً أن المطلوب هو السكين بالذات؛ ليستعملها في إخراج الشظايا من جسده. وتستمر محاولات التقارب بين لوتريل وبين الصبي الصغير، ويصل هذا التقارب بينهما إلى درجة عظيمة الدلالة حين يدخل الجندي في نهاية الفيلم في معركة حامية مع رجل من طالبان ويصرخ لوتريل طالباً من الصبي السكين وقد أوشك الأفغاني أن يقتله = فيأتيه الصبي بالسكين بالفعل فيقتل بها الأفغاني.

ويختتم الفيلم بوصول الجيش الأمريكي؛ لينقذ لوتريل الذي يحاول أخذ

---

(١) في كتابه: «ما بعد الاستشراق: الغزو الأمريكي للعراق، وعودة الكولونياليات البيضاء»، (ص/ ٢٥١).

الأفغاني وولده معه وينظر لهم بامتنان شاكراً، وتطالعنا في نهاية الفيلم صورة الأفغاني الحقيقي مع ماركوس لوتريل الحقيقي وهما يتمازحان.

**إن رسالة الفيلم الأخيرة هنا هي**: أنه ينبغي أن نجد نحن الذين نرفض الإرهاب من الأمريكيين ومن المسلمين أيضاً = وسيلة لكي نعبر بها هوة عدم التفاهم التي بيننا، لا بد من أن نجد وسائل للفهم والتواصل؛ فإن هذا الفهم والتواصل هو سبيلنا الأساسي للاتحاد في وجه الإرهاب والانتصار عليه.

إن عدم قدرة لوتريل على التمييز بين المدنيين الذين دافع عنهم وظهر خطؤه، والمدنيين الذين وجه إليهم سلاحه وهم يريدون إنقاذه ومساعدته.

وعدم فهم الأفغاني وولده للغة لوتريل = كلاهما فجوتان يجب أن نعبرهما إلى قدرة أحسن على التمييز والفهم والتواصل، من أجل أن نكون معاً نحن الطيبين في مواجهة الأشرار، **هذه هي الرسالة**.

إنها نفس رسالة إما أن تكون معنا وإما أن تكون مع الإرهابيين، إنها نفس رسالة إما أصدقاء حلفاء وإما أعداء، إنه الإسلامي الطيب في نموذجه الأمريكي المفضل، والذي ليس نموذجاً مختصاً بالإسلامي أو بالمسلم أو بالعربي، بل هو في الحقيقة أعمق من هذا وأشمل، وهذا يقودنا إلى فكرة مهمة جداً يركز عليها جاك شاهين في كتبه، وهي أن نفس تقنيات تنميط العرب والمسلمين هي التي تم استعمالها من قبل في تنميط اليهود ثم في تنميط الزنوج، يقول جاك شاهين متحدثاً عن فيلم الحصار: «في فيلم الحصار كل العرب إرهابيون ويقتلون ألوفاً من الناس في مدينة نيويورك قبل الحادي عشر من سبتمبر، وأعتقد أن المخرج شعر بضرورة أن يكون هناك على الأقل شخص من خلفية عربية وأعطى ذاك الشخص دوراً ثانوياً جداً، وهو عميل في الإف بي آي، وهذا ما حدث.

**وهذا شبيه بما كانت عليه صورة السود في الأيام القديمة في السينما حيث ترى كل السود يُقتلون في الغابة، لكن هناك رجل أسود وحيد جيد هو صديق البطل. وهي مجرد عملية تزويقية لا ينبغي أن نلقي لها أي اهتمام»**.

ونحن لو حاولنا أن نلتقط هذا الخيط الذي أمسك به جاك شاهين ببراعة، ونسير خلفه = فإنه سيقودنا إلى فكرة مالكوم إكس عن زنجي الحقل وزنجي البيت، وهي الفكرة التي تمثل نموذجاً تفسيرياً شديد المقدرة والعبقرية، وتتلخص هذه الفكرة في أنه كان هناك في فترة العبودية في أمريكا: زنجي البيت وزنجي الحقل، زنجي الحقل يعتني بسيده، فإذا خرج زنوج الحقل عن الطابور = كان زنجي البيت يمسكهم،

ويسيطر عليهم ويعيدهم إلى المزرعة، وكان يستطيع ذلك لأنّه كان يعيش أحسن حالاً من زنوج الحقل، ؛كان يأكل أحسن منهم، ويلبس أحسن منهم ويسكن في بيت أحسن، كان يسكن فَوق بجوار السيد في الدور العلوي، أو السفلي. كان يأكل نفس الطعام الذي يأكله السيد، ويلبس نفس اللباس، وكان قادراً على التكلم مثل سيده بأسلوب وبيان جيد. وكان حبه لسيده أكثر من حب السيد لنفسه؛ ولذا لا يحب لسيده الضّرر، وإذا مرض السيد قال له: ما المشكلة سيدي؟ (**أمريض نحن**)؟!

وإذا اشتعل حريق في بيت السيد، حاول أن يطفئه؛ لأنه لا يريد أن يحترق بيت سيده، لا يريد أبداً أن تتعرض ممتلكات سيده للتهديد، وكان يدافع عنها أكثر من مالكها. هكذا كان زنجي البيت.

ولكن زنوج الحقل الذين كانوا يعيشون في الأكواخ، لم يكن لديهم ما يخشون فقدانه، فكانوا يلبسون أردأ اللباس ويأكلون أسوأ الطعام ويذوقون الويلات ويُضربون بالسوط، وكانوا يكرهون سيدهم بشدّة، فإذا مرض السيد يدعون الله أن يموت، وإذا اشتعل حريق في بيت السيد، كانوا يدعون الله أن يرسل ريحاً قويّة! كان هذا هو الفرق بين الصنفين، واليوم ما زال هناك زنوج البيت وزنوج الحقل[١].

هذه هي الفكرة الأساسية التي طرحها مالكوم إكس والتي نرى لها مقدرة تفسيرية عالية هاهنا؛ فإن الآلية الأساسية التي يستخدمها الغالب مع المغلوب هي أنه يحاول نزع قدرته على المقاومة وإفقاده الأدوات التي يخرج بها من واقعه، وأحد أهم أدواته في ذلك هي أن يفرق صف المغلوبين، وأن يصطنع من بينهم فئة تدين له بالولاء وتتماهى مع ثقافته وأفكاره، فتأكل كما يأكل وتلبس كما يلبس ومع الوقت تفكر كما يفكر، هذا لا يحدث فقط كفعل من المغلوب نتيجة لهيمنة الغالب كما أشار ابن خلدون[٢]، لكن الغالب أيضاً يحرص على أن يحدث؛ لأنه ليس مجرد مشابهة في الزي، وإنما هو في الحقيقة حالة من التماهي التام يفقد فيها المغلوب هويته ويصير يتعامل مع باقي أمته المغلوبة التي لم تتماهى مثله = على أنه واحد من السادة المهيمنين أنفسهم، وهذا مفيد جداً للغالب.

ليست قضيتنا الآن طالبان ونظام حكمها ومدى مسؤوليته عن تصرفات القاعدة، ومدى اختلافنا مع هذه التصرفات؛ فالحقيقة أن الانجرار وراء مناقشة الموضوع من

---

(١) https://www.youtube.com/watch?v = mxt7XXpaok4

(٢) «مقدمة ابن خلدون»، فصل: «في أن المغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب، في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده»، «تاريخ ابن خلدون»، (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٨م)، (١/ ١٨٤).

هذه الزاوية فيه مغالطة كبيرة جداً؛ لأنه يؤدي بنا لإهمال ما يتم تصديره فوق الدبابة الأمريكية وبين أجنحة طائراتها، بداية من تطبيع العلاقة مع الغزو والاحتلال العسكري الأمريكي بكل ويلاته وأكاذيبه وبراجماتيته وانتهاكاته، ويؤدي إلى دعوة الناس لرسم ابتسامة ساذجة كبيرة على وجوههم وهم يفرون من طالبان إلى أحضان نظم حكم عميلة = وصولاً إلى قيم الثقافة الغربية بكل ما فيها من تذويب للدين الحق الذي ليس هو دين طالبان ولا ابن لادن وإن حاول المدفع الأمريكي أن يدعي هذا، دعك بالطبع من أن طالبان تنتمي لنفس الفئة التي نعتتها أمريكا يوماً بالمجاهدين وحرصت على دعمها، واستنكرت الاحتلال السوفييتي لبلادها، واستنكرت الكوارث التي تعرض لها المدنيون، واعتبرت ما يقوم به أولئك المجاهدون مقاومة مشروعة وكالت لها المديح.

**الإسلامي الطيب إذن هو زنجي البيت هذا الذي يتماهى مع ثقافة السيد، وينظر للأمور من نفس منظور السيد القيمي، فإذا كان السيد يبغض طالبان بلا تمييز ولا تفريق = فيجب عليه أن يفعل مثله.**

**وإذا كان يرى طالبان أقبح من الأنظمة القمعية التي يرعاها ويقدم لها المعونات = فينبغي أن يراها الإسلامي الطيب مثله.**

**وإذا كان السيد يرى ابن لادن إرهابياً وشارون صديقاً = فيجب عليه أن ينظر للرجلين بنفس العين.**

**وإذا كان السيد سينزع طالبان؛ ليضع نظاماً عميلاً قاتلاً = فيجب عليه أن يرى أن في هذا مصلحته.**

**وإذا كان السيد سيُعدم صدام ويرى في المالكي حاكماً ديمقراطياً = فلا بد أن السيد على حق.**

**وإن كان السيد لأجل ضحاياه في سبتمبر يقتل أكثر من عشرين ضعف لهؤلاء الضحايا في العراق = فيجب عليه أن يبكي ضحايا السيد وأن يعتبر ضحاياه وإخوته وبني دينه ووطنه = مجرد آثار جانبية للخطوات المقدسة لحضارة السيد العظيم.**

## (٤)

**يقول جون بيلغر:** «ليس هناك نصر في حرب القبائل في أفغانستان، إنما استبدال مجموعة قتلة بمجموعة أخرى. والفرق الوحيد هو أن الرئيس بوش يصف القتلة الجدد الذين احتلوا كابول بأصدقائنا... لم يكن هناك حرب على الإرهاب، وليس هناك اليوم حرب على الإرهاب، وكل ما نشهده هو تنويع في اللعبة

الاستعمارية، يبدِّلون إرهابيون ساءت سمعتهم بإرهابيين لم تظهر بشاعتهم بعد حتى يدفع الأبرياء أرواحهم ثمنا لذلك؛ أسر كاملة، ومجندون في العقد الثاني من أعمارهم يلقون المهانة والمعاملة اللاإنسانية لمجرد إلصاق كلمة طالبان بهم»[1].

من وجهة نظر بيلغر هو استبدال إرهابيين بإرهابيين، أما وجهة نظر البراجماتية الأمريكية فقد كان أولئك مجاهدين تكتب في مدحهم قصائد الشعر يوم كانوا يحاربون الاتحاد السوفييتي ويسهمون في إنهاكه بدعم لا محدود من الولايات المتحدة الأمريكية، أما اليوم وحين يوجهون نفس رد الفعل للفعل الأمريكي الذي هو من عينة الفعل السوفييتي = يسمى هذا إرهاباً.

تقول شيريل بنيارد: «في البداية كان الجميع يظن أنه لا سبيل لهزيمة السوفييت، ومن ثم فكل ما كان علينا فعله هو أن نقذفهم بمن كنا نعتبرهم الأكثر جنوناً من الناس»[2].

وعندما سئل برجنسكي ما إذا كان قد ندم على الحرب الأفغانية، والدعم الأمريكي للجهاد الإسلامي قال: «آسف على ماذا؟! كانت تلك العمليات السرية فكرة رائعة؛ فقد جَرَّت الروس إلى مصيدة أفغانستان وتريدني أن آسف على ذلك؟!

فما هو الأهم بالنسبة لتاريخ العالم طالبان أم انهيار الإمبراطورية السوفياتية؟

بعض المسلمين المدفوعين أم تحرير أوروبا الوسطى وإنهاء الحرب الباردة؟»[3].

عندما دعمت الولايات المتحدة الأمريكية الجهاد الإسلامي في أفغانستان كان ذلك ضد حكومة حداثية مدعومة من الاتحاد السوفييتي، وهذه الحكومة مهما كانت نقائصها الديمقراطية = فقد كانت أكثر حداثة وديمقراطية من الحكومة الأفغانية التي أقامتها أمريكا مكان طالبان، وبالتالي فحجة نشر الحداثة والديمقراطية ومعاداة نظام طالبان المتطرف غير الديمقراطي وغير الحداثي والذي يهدر حقوق المرأة[4] ويعيد أفغانستان للعصور الوسطى = هي ببساطة حجة منافقة؛ لأنه لو كان هذا هو هدفكم الحقيقي، لما كان هناك معنى لدعم الجهاد الإسلامي ضد الغزو السوفيتي الذي زعم أنه دخل أفغانستان أيضاً من أجل دعم حكومة حداثية صديقة.

---

(١) «ما وراء ١١ سبتمبر: مختارات معارضة»، (ص/ ٦٠).

(٢) روبرت دريفوس، «لعبة الشيطان»، (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ٢٠١٠م)، (ص/ ٣٣٠).

(٣) «ما وراء ١١ سبتمبر: مختارات معارضة»، (ص/ ٤٧)، وانظر: روبرت دريفوس، «لعبة الشيطان»، (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ٢٠١٠م)، (ص/ ٣٠٠ ـ ٣٠٥).

(٤) رصدت عدة وكالات أنباء وقائع اغتصاب منتظم قامت بها قوات تحالف الشمال منذ عودته إلى السلطة، انظر: «العداوة المتجددة والعدل المفقود»، محمد شهاب الدين العربي، (ص/ ٧٩)، نشر: دار عالم الكتب.

**وبالتالي فهذا يقودنا إلى عمق القضية: إنه صراع المصالح وتوازنتها والذي قد يدفع لإغضاء الطرف مؤقتاً عن هؤلاء الإسلاميين غير الحداثيين لوجود مصلحة أعظم، وقد يدفع لإزالتهم وإقامة حكومة قمعية غير حداثية أيضاً لكنها غير أصولية وستخدم مصالحكم، وتدور في نفس فلك الهيمنة.**

فالجهاد الإسلامي في وجه الغزو السوفيتي مطابق تماماً في أسسه القيمية للجهاد الطالباني في وجه الغزو الأمريكي، ورغم ذلك كان جهاد السوفييت جهاداً يتم دعمه سياسياً وعسكرياً واقتصادياً بل وإعلامياً، فقد تم عام ١٩٨٨م إنتاج الجزء الثالث من سلسلة أفلام شديدة الشعبية هي سلسلة رامبو من أجل تبجيل هذا الجهاد، وعلى لسان الكولونيل صامويل تروتمان (ريتشارد كارينا) استمعنا لحوارات مع القائد السوفييتي يقول فيها الكولونيل الأمريكي للقائد السوفييتي: لا تخطؤوا خطأنا في فيتنام، هذه المنطقة (أفغانستان) **أهلها لن يستسلموا لأي شخص، وأهلها يفضلون الموت على أن يكونوا عبيداً للمحتل.**

هذا هو الخطاب السينمائي الذي غطت به هوليوود الحرب على أفغانستان يوم أن كانت هذه الحرب سوفييتية، لكن يبدو أن الأمر اختلف الآن، ما دامت التوجهات والمصالح السياسية قد اختلفت.

**الآن تصبح مقاومة طالبان للغزو = إرهاباً ويصبح من المفترض بل يجب أن يتعاون الشعب الأفغاني مع الغازي فلا يقاومه، بل ينبغي أن يعطي السكين لهذا الغازي؛ كي يقتل بها نظامه وحكومته؛ لتوضع مكانها حكومة تكون بمنزلة الماصة بين خيرات هذا البلد والفم الأمريكي. فالمطلوب منك ليس فقط ألا تقاوم الاغتصاب، بل أن تحاول الاستمتاع به.**

وفيما يتعلق بتحديد طبيعة أعدائك وأصدقائك = لا بد أن تكون علاقتك بسلطتك كعلاقة الشعب بالسلطة في رواية جورج أورويل (١٩٨٤): أنت لا تتذكر إلا ما يريدون منك أن تتذكره، هؤلاء الأعداء كانوا من البداية هم الأعداء؛ إياك أن تتوهم أننا دعمنا مجاهدي الأفغان يوماً، هؤلاء الأصدقاء كانوا من البداية هم الأصدقاء؛ إياك أن تتوهم أننا عادينا إيران يوماً.

ازدواجية التفكير، والقدرة على قلب الأبيض إلى أسود بحسب تبدل حسابات المصالح = هي سمة عالم أورويل، وهي بدرجة غير مسبوقة سمة عالمنا اليوم.

لا يمكن الاحتفاظ بالسلطة إلا عبر التوفيق بين المتناقضات، ووزارة الحقيقة

لا بد أن تبذل كل جهدها هاهنا؛ لتقول لنا ما الذي ينبغي أن نعتقد أنه الحقيقة، مهما ظننا أنه لم يكن يوماً ما أبداً هو الحقيقة.

وكما يقول جورج أورويل في روايته الرائعة الملهمة هذه: **إذا أراد المرء أن يحكم وأن يستمر في الحكم = فعليه أن يكون قادراً على زعزعة الإحساس بالواقع.**




# نظرة نقدية للنقد الهوليوودي
## للسياسة الأمريكية نحو الإسلاميين

«انكفأ الأمريكيون على أنفسهم بإنكارات جديــدة: لابــد أن ذلك كان حدثًا معزولاً، أو مــن عمـل بعـض التفاحـات الفاسـدة، أو انهيـارًا للقيـادات المحليـة، لابـد أنه كـان استجابـة على الاستفـزاز.

كل هـذه الإنكـارات غير حقيقيـة؛ الولايات المتحـدة هي مجتمـع تعـذيبي».

د. ستيفـن هـ. مايلـز

## (١)

لا شك أن وجود حزمة من الأفلام الناقدة للسياسات الأمريكية نحو الإسلاميين = يعد حجة قوية على فكرة التنوع الإعلامي وعلى أنه ربما كان هناك نوع من الوسوسة الزائدة في قضية أثر السلطات السياسية والاقتصادية على المؤسسات الإعلامية وتغطيتها للأحداث.

**بلا شك لا بد أن نسجل أولاً احترامنا لوجود الروح النقدية مهما كان تفسيرنا لها ومهما رأيناها جزئية أو هامشية، خاصة وأننا لو ابتعدنا عن السينما، فسنجد روحاً نقدية حقيقية لا تحاصرها الحسابات والمصالح التي تحاصر النقد السينمائي، وهذه الروح النقدية خارج السينما سنجد أنها في صلب إشكاليات النظام الأمريكي، وهي تقابلنا في الكتابات والمحاضرات التي يكتبها ويلقيها نقاد النظام الأمريكي، وهذه الروح النقدية سواء إعلامياً في صورتها الجزئية أو عند الكتاب والمحاضرين بصورة أوسع = هي من الجوانب الإيجابية التي يجب مد جسور التواصل معها، خاصة وأنه ليس لها نظير مقارب في العالم العربي، وقد استفدتُ في هذا الكتاب وفي نقدي للسياسة الأمريكية من كتب كتبها كتاب أمريكيون وغربيون، وهذا وحده يستحق الإشادة ويستحق التفكير في إيجاد سبل للانتفاع بهذا الجانب النقدي في الحضارة الغربية حتى ولو كان هذا النقد يرتكز على منطلقات قيمية مختلفة، وحتى لو كنا لا نتقاطع معه كلياً.**

**والأطروحة التي نتبناها لتفسير الأفلام الناقدة:** هي أن هذا النقد في حقيقته هو من نوعية النقد داخل الإطار، أو النقد الذي يبرز نتوءات شذت عن النظام، والنظام قادر على إصلاحها وتفاديها، مجموعة من التفاحات الفاسدة في وسط سلة تفاح سليمة.

**هذا هو هامش النقد المتاح للأفلام الأمريكية، وليس النقد الذي يقول:** إن هذا النظام نفسه بتركيبته هذه نظام فاسد، وأن هذه النتوءات ليست شاذة بل هي نتاج طبيعي ومباشر لبنيته الميكيافيلية نفعية القيم، وأن الإمبريالية والمتاجرة بالديمقراطية والحريات هي سياسة هذا النظام وليست خللاً فيه.

وأي فيلم يتعدى النقد داخل الإطار ويتخطى هذا الحاجز إلى نقد نفس بنية النظام = يعاقب بالمحاصرة والإقصاء ويصنف على أنه من أعداء الولايات المتحدة الأمريكية.

**من ناحية أخرى:** فإن النموذج المسلم الذي يتم توجيه النقد للسياسة الأمريكية عبر إظهار الظلم الواقع عليه = هو دائماً المسلم الطيب المندمج في المجتمع الأمريكي والذي لا يحمل أية مفاهيم أصولية على الإطلاق، أما نموذج الإسلامي الأصولي الذي يرفض الحداثة المعلمنة والهيمنة وفي الوقت نفسه لا يرتكب عمليات عنف غير مشروعة = فهو غائب عن معظم الأفلام النقدية؛ ليستمر الحفاظ على النمط التشويهي لهذا النوع من الإسلاميين ولا يتم خدشه في الأفلام النقدية.

**وسندلل على نموذجنا لتفسير الأفلام الناقدة عن طريق تحليل مختصر جداً لثلاثة أفلام ناقدة.**

**(٢)**

«بتاريخ الحادي والثلاثين من ديسمبر ٢٠٠٣م، أنزل أشخاص المدعو خالد المصري من حافلة عامة في مقدونيا. وهو ألماني عاطل عن عمله كبائع سيارات. كان اسمه مطابقاً تماماً لاسم أحد الأشخاص ذوي العلاقة بعملية خطف إحدى الطائرات المدنية في الحادي عشر من سبتمبر. قال مسؤول سابق في الوكالة: لم تعرف المسؤولة عن وحدة القاعدة في وكالة الاستخبارات المركزية الكثير عن هذا الشخص الألماني. كان لديها شعور داخلي عنه فقط. لكن ذلك كان كافياً لها؛ لتأمر فريقاً من عملاء الوكالة بنقل المصري جواً إلى أفغانستان.

**وقد استعملوا معه الأساليب الوحشية نفسها التي استُخدمت في اختطاف رجلين من السويد، وتم تسليمهما إلى مصر. إن الوكالة لا تنقل السجناء من مكان إلى مكان فقط، بل تُرعبهم وتهينهم وتحقرهم أيضاً خلال عملية النقل.**

وضعوا خالد المصري في سجن حفرة الملح الذي تديره وكالة الاستخبارات المركزية في ضواحي العاصمة كابل. قاموا بضربه ورفسه، ورموه في زنزانة مظلمة ليس فيها فراش سوى بطانية قذرة وقنينة من الماء الوسخ. استجوبه فريق يتألف من ستة أو سبعة أشخاص مقنّعين ويرتدون ملابس سوداء، وكان معهم طبيب أمريكي ومترجم مقنّعان أيضاً. قالوا له: **أنت هنا في مكان لا يسود فيه القانون. في إمكاننا أن ندفنك هنا لمدة عشرين عاماً، ولن يعرف عنك أيّ شخص شيئاً.**

خلال الشهور الخمسة التالية، تمّ استجواب المصري ثلاث أو أربع مرات، واتضح أنه ليس الشخص المطلوب. أصبح الأمر هو كيفية حل المشكلة، وهو ما أشارت إليه وزيرة الخارجية كوندوليزا رايس بأنه «**خطأ ربما يتطلب تقديم اعتذار**».

استمرت مسؤولة وكالة الاستخبارات المركزية التي أمرت بنقل المصري إلى أفغانستان في عنادها بدعوى أن حدسها كان كافياً. وكما قال جون رادسون الذي عمل في مكتب استشارة لوكالة الاستخبارات المركزية حتى عام ٢٠٠٤م، لا أعتقد أن أحداً كان قد فكر في ما يجب أن نعمله مع هؤلاء الأشخاص.

في مارس٢٠٠٤م، بدأ المصري إضراباً عن الطعام دام سبعة وثلاثين يوماً، وانتهى عندما وضع الطبيب في فمه أنبوبا للتغذية عنوة. كان الألم شديدا للغاية، وتسببت هذه العملية في إصابته بمرض خطِر. وأخيراً في مايو٢٠٠٤م، كفّت الوكالة ووزارة الخارجية عن التردد، فنُقل المصري جواً إلى ألبانيا حيث أُخلي سبيله على قمة تلة معزولة، من دون إعطاء أي مبرر أو اعتذار، وفي الحادي والثلاثين من يناير ٢٠٠٧م أمرت محكمة ألمانية بإلقاء القبض على ثلاثة عشر شخصاً اشتركوا في عملية اختطاف المصري، **في حين رُقّيت مسؤولة الاستخبارات المركزية، التي أمرت باختطافه ونقله وبالتالي معاناته، إلى منصب استخباري رفيع في الشرق الأوسط**»[1].

على أساس هذه الواقعة الحقيقة المؤلمة للغاية تم بناء سيناريو فيلم (**Rendition**) والفيلم من إنتاج عام ٢٠٠٧م، وبطولة جيك جلينهال، وميريل ستريب، والممثل من أصل مصري: عمر متولي، وإخراج: جيفين هود.

وكلمة (rendition)، عبارة عن مصطلح قانوني في معجم غوانتنامو ومن قبلها في معجم المباحث الفيدرالية، وهي تقنية بدأت منذ فترة ولاية كلينتون وتعني: تسليم أسير من دولة إلى دولة أخرى خارج إطار القانون، ونقيضها كلمة (**extradition**) التي تعني تسليم المعتقل من دولة إلى أخرى ضمن إطار القانون والمعاهدات التي تحكم تسليم المعتقلين عادة.

فيلمنا هنا أدخل عدة تعديلات على القصة الحقيقية؛ فالبطل هنا هو المهندس أنور الإبراهيمي (عمر متولي)، يعيش في مدينة شيكاغو في ولاية إيلينوي الأمريكية، وهو متزوج من أمريكية هي إيزابيلا الإبراهيمي (الممثلة ريس ويزسبون)، ولديهما طفل وآخر في الطريق، ووضعه المادي جيد جداً. وعلى خلفية عملية إرهابية تحدث في أحد أسواق المغرب يقتل فيها ضابط مخابرات أمريكي تقوم وكالة المخابرات المركزية

(١) «التعذيب: التهرب من المسؤولية»، (ص/ ١٤٠).

الأمريكية (CIA) بخطف أنور من مطار واشنطن، في طريق عودته من مؤتمر في جنوب أفريقيا، وتأخذه إلى معتقل سري في المغرب، حيث يتعرض لصنوف التعذيب؛ لكي يعترف، وهذا ما يفعله فعلاً تحت وطأة التعذيب، فيعترف أنه تلقى أربعين ألف دولاراً، لم يتسلمها بعد؛ لكي يساعد في صنع متفجرات لجماعة إرهابية، ويقدم بالتالي لائحة بأسماء من يعرفهم من تلك الجماعة، تبين فيما بعد عن طريق البحث في الإنترنت أنها أسماء أعضاء فريق كرة قدم مصري من العام الذي ترك فيه مصر، فأنور لا علاقة له بأي نشاط إرهابي، لكنه التعذيب لا شيء غيره هو ما أجرى هذا الكلام على لسانه.

بحسب سيناريو الفيلم فقد تعرض أنور لكل هذا الإجرام لمجرد أن رقم هاتفه اتصل به يوماً أحد الإرهابيين، ورغم عشرات الاحتمالات التي تفسر حدوث هذا = إلا أن المخابرات الأمريكية اختارت أسوأها ليدخل أنور الإبراهيمي جحيم المخابرات الأمريكية الديمقراطية، قبل أن يتبنى المحقق الأمريكي احتمال براءته بالتوازي مع جهود واتصالات بذلتها زوجته الأمريكية مما أدى للإفراج عنه في النهاية.

هذا الفيلم من الأفلام الناقدة بلا شك، وفيه نقاط نقدية ممتازة في مسألة التسليم غير القانوني وفي مسألة علاقة الأجهزة الأمنية الأمريكية بالأجهزة الأمنية العربية، وفي مسألة عجز الدوائر السياسية الأمريكية عن معالجة قضية التسليم غير القانوني بسبب رهاب ما بعد أحداث سبتمبر، ثم النقطة الأكثر تميزاً: بيان علاقة الممارسات الأمنية العربية والممارسات الأمنية الغربية بمنظومة الإرهاب وكونها سبباً فاعلاً رئيساً فيه وليست علاجاً له، وأننا بهذه الصورة سنظل ندور في حلقة مفرغة.

**ومع ذلك فلا بد لي هنا من بيان النقاط الأساسية التي أوضح بها كيف أنه من أفلام النقد داخل الإطار:**

**أولاً: مساعد عضو الكونجرس الذي لجأت له زوجة أنور سعى قدر استطاعته في الضغط من أجل خروجه، والمطالبة بوقف الإجراءات غير القانونية في حقه،** والمحقق الذي ساهم في تعذيب أنور هو نفسه مع الوقت من اتخذ موقفاً نقدياً من تصرفاته ومن السياسة المتبعة مع أنور، واقتنع ببراءته وسعى في الإفراج عنه «وفي النهاية يقوم بالإفراج عنه على عاتقه، محتملا العواقب، ويفضح القصة بالصحف الأمريكية. وهنا يتم تلميع المحقق الأمريكي، وتقديمه بأنه يبحث عن العدالة، ومع أنه شارك في التعذيب في البداية، فإنه عاقل لا يعذب بهدف التعذيب، وعندما يقدم الإبراهيمي ما لديه فعلاً، يقتنع دوغلاس، ويساعده. **وهنا الرسالة أن الحل يأتي من**

**خلال الأشخاص الجيدين من داخل النظام الأمريكي، فهذه رسالة تعيد شحن ذلك النظام بالمصداقية»**[1].

فهنا لا يزال الفيلم يدور في دائرة أخطاء النظام غير المقصودة، والتي يستطيع النظام أن يعالجها، وليست الأخطاء التي تنتج نتيجة لخلل بنيوي في النظام نفسه.

**ثانياً**: أنور الإبراهيمي مسلم طيب مندمج تماماً في المجتمع الأمريكي ومتزوج من أمريكية، ولا توجد أية معالم إسلامية في شخصيته أو شخصية أسرته، فالفيلم لم يصور هاهنا إسلامياً من أنماط الإسلاميين التي يتم تشويهها في أفلام أخرى؛ ليكون نموذجاً نقدياً يرفض هذا التشويه والممارسات في حقه، بل عندما أراد النقد اختار مسلماً طيباً هو في الحقيقة أمريكي أكثر منه مسلم، تدلل زوجته على أنه ليس متطرفاً بأنه يدرب فريق جيرمي ابنهما فريق: كرة القدم من أجل المسيح، وهو حتى لا يذهب للمسجد.

**ثالثاً**: يصور الفيلم علاقة جنسية تقوم بين المحقق الأمريكي (جاك جالينهال) وبين الفتاة العربية التي تعاونه في المكتب، في مقابل التركيز على إشكالية حريات المرأة وحقوقها متمثلة في الضابط الأمني العربي الذي يحاصر ابنته ويصادر حقها في اختيار زوجها؛ والفيلم بهذا لا يريد أن يوجه نقداً للسياسات القمعية الأمريكية إلا بقدر ما يرسل رسالة موازية عن القمع العربي والإسلامي للنساء مصورة واقع النساء في العالم الإسلامي على وفق الأنماط التي تختارها السينما الغربية بعناية لبث رسائلها كما لو أن العالم العربي والإسلامي يعيش على مصادرة حق المرأة في اختيار من ترضاه زوجاً لها، في الوقت نفسه يصور الفيلم هذه الفتاة المغربية ابنة الضابط الأمني وهي تطلب حريتها في الزواج ممن تحب، وهي تذهب وحدها إلى بيت من تحب وتمارس معه شيئاً من الاتصال الجسدي العاطفي يبدأ بالتقبيل وينتهي بالنوم إلى جواره في فراش واحد، والمفترض أن هذا الإطار من حرية الفتاة مطلوب ومرغوب، **فالفيلم لا يصور هنا حرية ضدها هو استبداد الأب فقط، بل حرية ضدها هو المحافظة الدينية نفسها**.

تبقى الإشارة إلى أن هذه السلوكيات الإجرامية الأمريكية التي ينتقدها الفيلم ليست جزئية أو عابرة كما يحاول أن يصور الفيلم بنموذجه النقدي هذا ولو أخذنا ممارسات سجن «أبو غريب» مثالاً فقد «اتضح من الأدلة المتجمعة أن الأمر غير قابل لاختلاف الرأي؛ فالتعذيب والقسوة والمعاملة المهينة التي كشفتها صور «أبو غريب»

---

(١) «الرسالة السياسية لهوليوود»، (ص/١٥٩).

**لم تكن من فعل تفاحات فاسدة قليلة، بل هي نتيجة سياسة مقصودة للإدارة الأمريكية، وهي سياسة تم فرضها على العسكريين المهنيين الذين كانوا يفضّلون اتباع قوانين الحرب التي كانوا هم أبطالها في وقت من الأوقات.**

إن استفتاءات الرأي العام، خاصة تلك التي أجرتها محطة (تلفزيون ٢٤) الشهيرة، قد أظهرت أن الغالبية العظمى من الأمريكيين جلّها من الجمهوريين = تؤيد سياسة التعذيب بشكل أو بآخر؛ فهي تريد الانتقام ردّاً على جرائم الحادي عشر من سبتمبر. والمواطنون لا يعرفون، وربما لايعنيهم أن أولاداً يافعين يُعذبون في معتقل غوانتانامو، رغم أنه لم يُلق القبض عليهم في ساحات المعارك، بل تّم بيعهم إلى حكومة الولايات المتحدة لقاء مكافآت مالية مجزية.

وأكثر من ذلك أن معظم ممارسات التعذيب لم تكن تجري للحصول على معلومات ذات قيمة، وأن تلك الممارسات القاسية وامتهان كرامة المعتقلين كان هدفها الحصول على معلومات لا يهم أن تكون حقيقية أو مزيفة، فالقصد هو تبرير استمرار اعتقال أولئك الأشخاص. أو أن التجاوزات كانت بقصد تسلية الحراس، مثل الذين كانوا في «أبو غريب» ممّن لم يخضعوا لأي نوع من المراقبة والانضباط»[1].

ولعل منهجة هذه الممارسات واستشرائها وعمق واتساع الوقائع المخفية التي لا تصلنا منها مع تبريرها واتساع رقعة قبولها مجتمعياً = هو ما دفع ستيفان مايلز ليقول عبارته القاسية التي صدرنا بها الفصل: «**الولايات المتحدة هي مجتمع تعذيبي**».

## (٣)

تيري (بيتر كراوز) محاسب فُصل من وظيفته ويجلس في البيت إلى أن يجد فرصة للالتحاق بعمل جديد، بينما زوجته ما زالت في وظيفتها، مما يورثه تركيبة من الآثار النفسية غير المتزنة.

في الوقت نفسه يسكن جار جديد بجوارهم وهو عربي اسمه جابي حسن (المصري خالد أبو النجا)، وعلى خلفية الأخبار والتقارير الارتيابية المتعلقة بالعرب بعد أحداث سبتمبر يبدأ تيري في مراقبة جاره بعناية، وهي مراقبة تغذيها الارتيابية المذكورة، وتغذيها أيضاً حالة الفراغ والإحباط التي يشعر بها.

يصل به الارتياب إلى اقتحام شقة جاره فيجد بها بعض المواد الكيماوية وبعض خطابات تلقي الأموال من جمعية إسلامية (بدأ الفيلم مشاهده الأولى وفي الخلفية

(١) «التعذيب: التهرب من المسؤولية»، (ص/١٧).

نسمع صوت المعلق في تقرير إخباري عن علاقة الهيئات الخيرية بتمويل الإرهاب). فيقوم تيري بإبلاغ المباحث الفيدرالية التي تحقق في الأمر ولا تجد ما يريب فالمواد الكيماوية تتعلق بدراسة الشاب العربي، والجمعية المذكورة لا شبهة عليه.

يتصاعد ارتيابه وسط تحذيرات من زوجته من عواقب هذا الارتياب، حتى يصل بنا الفيلم للنهاية الدراماتيكية حين يحتجز تيري جاره العربي مهدداً إياه بالسلاح متهماً المباحث الفيدرالية بالتقصير في عملها، وأن الجار العربي سيستخدم المادة اللاصقة للخطابات التي تصله من الجمعية الخيرية في صناعة متفجرات، وبعد سلسلة مشاهد متوترة تُقتل الزوجة خطأ، ويتم القبض على تيري وإلحاقه بإحدى المصحات النفسية ونراه فيها وهو يتوهم أن العمليات الإرهابية التي كان يتهم بها جاره قد وقعت بالفعل.

كانت هذه هي أحداث فيلم (CIVIL DUTY) أو: واجب مدني، والذي تم إنتاجه عام ٢٠٠٦م، وأخرجه جيف رينفرو بميزانية محدودة لصالح أحد الشركات المستقلة، وهو الأمر الذي يؤكد عدم إقبال الشركات الكبيرة على الأفلام الناقدة إلا نادراً، والفيلم من الأفلام الناقدة بلا شك خاصة فيما يتعلق بالأثر السلبي للتغطية الإعلامية وما تستطيع أن تحدثه من حالات ارتياب غير محدودة في نفوس المتلقين، ولكنه يبقى نقداً داخل الإطار وسأشير سريعاً لأهم المعالم الدالة على كون فيلمنا هنا هو من أفلام النقد داخل الإطار:

**أولاً**: الفيلم منذ البداية واضح وواضح جداً في أن الحالة الارتيابية السلبية التي يرصدها هي حالة فردية وقعت لمواطن أمريكي متوتر بطبعه، حيث يرصد الفيلم في مشاهده الأولى معالم توتر تيري على موظفة البنك بلا داعي، وهو في الوقت نفسه يمر بظروف عصيبة بعد خسارته لوظيفته وتقديمه للعمل في عدة وظائف ويُرفض، وزوجته تعمل وتخرج صباح كل يوم وتتركه مما يشكل عبئاً نفسياً عليه خاصة مع استحقاق أقساط المنزل الذي بمنزلة الحلم لهما.

**هذه الرسالة يحرص الفيلم بشدة على ترميزها وتكثيف العلامات المتعلقة بها؛ ليؤكد استثنائية الظرف وفردية الحالة ونشازها عن اللحن المتناغم.**

**ثانياً**: حرص الفيلم على النزول بالمظاهر الإسلامية للممثل المصري خالد أبو النجا إلى حدها الأدنى، بحيث تُعرض صورة المسلم الذي يُستنكر الارتياب به هاهنا في شكل إنسان عادي غير ملتحي يستمع إلى أغاني فيروز في الصباح، ويصافح جارته الأجنبية ببساطة، وربما اختلس النظر لمفاتنها.

ولم يعرض الفيلم هذا المسلم مثلاً في أحد الأنماط الإسلامية المشهورة التي لا

تعرضها هوليوود عادة إلا لتشوهها، فالفيلم حتى حين يحاول نقد حالات الارتياب لا يحاول نقد الارتياب في إسلامي المظهر، بل يقصر نقده هنا على الارتياب في إنسان مسلم عادي المظهر، ولذلك دلالته الواضحة هنا.

**ثالثاً**: ما يقرب من نصف الفيلم تقريباً ركز على المباحث الفيدرالية الأمريكية وما تتمتع به من سمات الاحتراز الكبير والأناة، والحرص على عدم مخالفة القوانين أو إجراءات العدالة وحماية الحريات والحقوق، وعدم تحيزها للمواطن الغربي، وهو عدم التحيز الذي يصل إلى حد أن ضابط المباحث يقول للأمريكي موبخاً له على ارتيابه وتصرفاته في حق المسلم: أنت أصبحت إرهابي.

**المباحث الفيدرالية هنا هي صمام الأمان وهي الحاجز الواقي من أن تؤدي ظروف نفسية سيئة يمر بها مواطن أمريكي إلى انتهاك حقوق وحريات رجل لمجرد أنه مسلم، نصف الفيلم تقريباً تم توظيف لقطاته ومشاهده وعلاماته اللفظية والبصرية من أجل خدمة هذه الرسالة.**

وهذا بالتحديد هو موضع حفاظ الفيلم على موقعه النقدي داخل الإطار؛ فحالة الارتياب التي يمكن أن يصل لها المواطن الأمريكي في العرب والمسلمين نتيجة لسيل التغطية الإعلامية الذي يحيط بهم في هذه الظروف العصيبة = هي مجرد أثر جانبي للحرب الضرورية على الإرهاب، وأن النظام مصمم بحيث يستطيع معالجة هذه الآثار الجانبية والحيلولة بينها وبين أن تؤدي إلى أشياء سيئة أو لا يمكن علاجها، والحيلولة بينها بالطبع وبين أن تفسد نظام القانون والحقوق والحريات الحداثي الذي يميزنا هنا في أمريكا، أرض الأحلام والحريات التي يفخر بها جورج بوش.

بلا شك هذه الصورة الوردية للمباحث الفيدرالية التي تحافظ على الحقوق والحريات وتتعامل مع حالات الاشتباه بحذر قانوني وحقوقي بالغ = هي صورة مزيفة غير واقعية، خاصة في السنوات الأولى التي تلت أحداث الحادي عشر من سبتمبر وهي الحقبة الزمنية التي يغطيها الفيلم.

بل الواقع أن الحرب على الإرهاب التي أطلقتها إدارة بوش قد أدت إلى ممارسات كارثية على هذا الصعيد شملت الاعتقال بدون محاكمة، وإهدار الحقوق، وإهمال التمثيل القانوني، واستخدام وسائل التنصُّت على الاتصالات والمكالمات الجارية بين المحامي وموكِّلِه، واستخدام التعذيب لإجبار المتهم على الاعتراف، وزيادة المراقبة وتقليص حماية الخصوصيات.

**وليس غرضنا هنا على كل حال أن نعرض تزييف الصورة الموجود في هذا الفيلم**

**التجميلي وإنما الغرض بيان حدود هامش النقد الذي تتحرك فيه معظم هذه الأعمال النقدية، وأنه نقد داخل الإطار لا ينفذ إلى عمق إشكاليات النظام الأمريكي بنفاقه وازدواجيته وخلله البنيوي، وإنما هو عتاب لطيف لا يخلو من زيف.**

## (٣)

فيلمنا الثالث هو مثال حي لما يمكن أن يتعرض له فيلم يجاوز حواف الإطار قليلاً حتى ولو لم ينفذ إلى عمق النقد البنيوي للنظام، لكن عقاباً على مجرد تجاوزه لحافة الإطاره وأحد خطوطها الحمراء = فقد تم إحراقه.

فيلمنا اليوم هو فيلم (Redacted) أو: (منقح) الصادر عام ٢٠٠٧م للمخرج الأمريكي المعروف براين دو بالما والفيلم كما قلنا مثال حي على: «أن الأفلام التي تخرج سياسياً أو أيديولوجياً عن الخط العام، فإنها إن تمكنت من الإفلات من استديوهات إنتاج الأفلام الكبرى في هوليود = فإن تلك الأفلام لن تجد فرصة لأن تعرض في معظم دور العرض في الولايات المتحدة الأمريكية.

هذا الفيلم الذي صور في الأردن تم خنقه خنقاً في دور عرض الأفلام الأمريكية، وبالكاد تجاوزت عائداته ثلاثة أرباع مليون دولار واحد، بينما كانت تكلفته خمسة ملايين دولار فقط.

السبب أن الفيلم يعالج جريمة اغتصاب عبير قاسم الجنابي في المحمودية، واغتيال أهلها من قِبَل عناصر الجيش الأمريكي عام ٢٠٠٦م، والفيلم يغطي هذه الجريمة بطريقة تخلو من الترقيع أو التزييف؛ ولذلك فهي لا تعجب أصحاب الكتل المالية والإعلامية الكبرى في الولايات المتحدة.

لذلك، لم يُعرض الفيلم إلا في سلسلة دور عرض أفلام صغيرة وثانوية، وقد تعرض الفيلم لحملة مقاطعة شرسة، وقام أنصار الحرب والقوات المسلحة الأمريكية باعتصامات أمام دور العرض القليلة التي تعرض الفيلم، بل قد تأسس موقع متخصص بتنظيم مقاطعة الفيلم المذكور، كما أن حملة كبرى تم إطلاقها في وسائل الإعلام وفي الشارع، وفي لجنة القوات المسلحة في الكونغرس الأمريكي ضد الفيلم ومخرجه ومنتجه. وفي رسالة أرسلها عضو بارز في لجنة القوات المسلحة الأمريكية إلى جمعية منتجي الأفلام في أمريكا، التي تضم الاستديوهات الرئيسية في هوليود، قال دنكن هنتر، وهو نائب جمهوري عن الفيلم: إنه يصور القوات الأمريكية العاملة في العراق وكأنهم مجموعة من المجرمين وشذاذ الآفاق الخارجين عن السيطرة. . . ويتجاهل الأعمال البطولية العديدة التي قام بها جنودنا في العراق.

وقد اتُهم منتج الفيلم مارك كوبن بأنه يثير العداء لأمريكا في الخارج، وبأنه يحرض على القيام بالعمليات ضد قوات الاحتلال الأمريكي، رغم إن تصوير الفيلم للجريمة كان أقل بشاعة من واقعها الحقيقي (قارن بتصوير فيلم المملكة لتفجيرات الرياض).

واللافت هنا في فيلم منقح والذي أدى لكل هذه الحملة عليه = أن مخرجه لا يُحيل التجاوزات إلى أفراد سيئين في نظام جيد، بل يطرح أسئلة كبرى لم يتعود عليها الأمريكيون في أفلام هوليود، مثل: **لماذا حياة الأمريكيين الذين قتلوا في الحادي عشر من سبتمبر أثمن من حياة العراقيين الذين يقتلهم الأمريكيون في العراق؟!**

مثل هذه الأسئلة البسيطة وغيرها هي التي يطرحها دو بالما في فيلمه، يكون بها قد تجاوز الخطوط الحمراء؛ **وذلك لأن المطلوب حسب التقليد الذي كرسته أفلام هوليود = هو تصوير تجاوز فردي يعالجه النظام، وليس تصوير تجاوز يَنتج موضوعياً وبالضرورة عن السياسة الأمريكية، وهو نوع التجاوزات الذي لا يمكن تصويره؛ لأنه لا يمكن أن يكون حله أو علاجه من خلال عدالة النظام أو جهازه القضائي، بل من خلال تغيير سياسي وموقف سياسي جذري غير مرتهن لقدرة النظام على تصحيح سلوكياته داخلياً»**[1].

**القضية الأساسية التي تحاول الأفلام النقدية تقديمها:** هي أن هناك بعض التفاحات الفاسدة لا بد أن نتخلص منها؛ لنحافظ على سلامة باقي النظام؛ لكنها لا تطرح أبداً فكرة أن الخلل في نفس بنية النظام وأنه هو من يقصد إنتاج هذه التفاحات الفاسدة؛ لخدمة مصالحه وبالتالي فهو نقد مستأنس يحافظ على الديمقراطية وحرية التعبير والنقد الذاتي لكن بالقدر الذي لا تؤذي فيه هذه الديمقراطية المصالح السياسية والاقتصادية للنخبة الحاكمة.

## (٤)

هناك قضية مهمة أيضاً لا بد أن ننبه لها فيما يتعلق بالأفلام النقدية، وهي أن بعضها قد تعرض لقضية إصلاح أخطاء النظام ولكن مع تقرير فكرة مركزية يجب أن نقف عندها هنا، وهي فكرة كون إصلاح النظام مهماً بالفعل، ولكن مع التنبيه إلى أن هذا الإصلاح ينبغي ألا يؤدي تدمير النظام نفسه؛ **فعلاج أخطاء النظام هنا لا بد أن يكون بحساب وإلا وقعنا في خطأ كبير.**

(١) «الرسالة السياسية لهوليوود»، (ص/ ١٠٠، ٢٤) بتصرف واختصار.

من هذه الأفلام فيلم (EAGLE EYE) حيث يقع النظام الأمريكي العسكري في خطأ كارثي؛ ففي بداية الفيلم نرى طائرة تجسس بدون طيار تحوم فوق موقع جنازة حيث يفترض أن زعيماً إرهابياً يحضر هذه الجنازة ويتم رصده من قبل الأجهزة الأمنية الأمريكية، ويقدم الكومبيوتر المركزي لوزارة الدفاع الأمريكية، الذي نعرف فيما بعد أنه جهاز (ذكاء صناعي) يدعى (أريا) توصياته لوزير الدفاع الأمريكي بعدم الإقدام على عملية استهداف الإرهابي المسلم المزعوم بقصف جوي موجه؛ بسبب عدم كفاية المعطيات بأن الهدف هو نفسه الشخص المطلوب وتنص قواعد الاشتباك على منع الاستهداف في هذه الحالة.

يتصل وزير الدفاع بالرئيس الأمريكي الذي يصدر قرارا باستهداف الشخص المرصود بأي حال، بالرغم من عدم تأكد المعطيات، مخالفاً بذلك قواعد الاشتباك وتوصيات جهاز الذكاء الصناعي، ورأي وزير الدفاع الذي يتبنى ويدافع عن توصيات الجهاز.

يتم استهداف الجنازة التي يُعتقد أن فيها زعيم إرهابي إسلامي، ويتم ضربها وتكون المفاجأة أنه ليس فيها، مما يؤدي لضربات انتقامية عنيفة غضباً من استهداف الجنازة الذي بدا عملاً لا يحترم قدسية الموت والشعائر المتعلقة به.

يؤدي هذا إلى تصرف جهاز الذكاء الصناعي محاولاً إصلاح خطأ النظام عبر خطة لانقلاب يتم فيه اغتيال رموز النظام الأمريكي وتعيين وزير الدفاع بدلاً منهم.

بعد سلسلة مشاهد بطول مدة عرض الفيلم تقريباً = يصور لنا الفيلم فشل هذه الخطة ويعرض لنا ما ارتكبه هذا الجهاز أثناء تنفيذه لخطته من فظائع قيمية ومادية أسوأ من ضرب الجنازة وما أدى له من هجمات انتقامية.

**والرسالة التي يسعى هذا الفيلم لتقديمها هنا عبر ترميزه لمحاولة الإصلاح هذه وبعد اعترافه بهذا الخطأ الكبير الذي وقع من النظام = أننا قادرون على إصلاح أخطاء نظامنا ولكن يجب أن نفعل ذلك بالقدر الذي يحافظ على بنية هذا النظام سليمة.**



# الفصل الرابع:

# السينما المصرية

«بين السياسة والسينما في مصر علاقة معقدة شديدة التشابك والتداخل؛ اعتادت السينما المصرية الاستهلاكية أن تعيش في كنف السلطة وتحت مظلتها».

**الناقد السينمائي المصري علي أبو شادي**

«الدولة هي صانع الصور الأول في مصر».

**وائل عبد الفتاح**

**«لكي يؤدي التضليل الإعلامي دوره بفعاليّة أكبر، لا بد من إخفاء شواهد وجوده؛ أي: إن التضليل يكون ناجحاً عندما يشعر المضلَّلون بأن الأشياء هي على ما هي عليه من الوجهة الطبيعية والحتمية. بإيجاز شديد نقول: إن التضليل الإعلامي يقتضي واقعاً زائفاً، هو: الإنكار المستمر لوجوده أصلاً»[1].**

هذه القاعدة الأساسيَّة في عالم التغطية، وصناعة الصورة، وتشكيل الوعي، التي يشير إليها هربرت شيللر = لا تستطيع وسائل الإعلام المصرية القيام بها؛ فوسائل الإعلام المصرية سواء نشرات الأخبار، أو البرامج الحوارية، أو الأفلام، أو المسلسلات = كلها تعاني في غالب أحوالها من حالةٍ دعائيةٍ شديدة المباشرة، والفجاجة.

لا تحتاج إلا لورقةٍ، وقلمٍ، وعينٍ، وأذنٍ؛ لتستخرج كمَّ الرسائل التي تريد التغطية الإعلامية المصرية غرسها بصورة واضحة مباشرة، وخطابية دعائية وَعْظية أحياناً، وبحدٍّ أدنى من الرمزية، وبحدٍّ أدنى من توظيف العلامات اللغوية والبصرية، وهي رموز مسطحة بعد ذلك كله.

**أحياناً يبدو لي هذا كنوع من الحرص الزائد على أن تصل الرسالة واضحةً، ومفهومةً، ومُبسَّطةً، لمتلقٍ يبدو أن وسائل إعلامه لا تثق كثيراً في قدرته على استقبال الرموز، والعلامات، والإشارات.**

ولعلنا لا نستغرب تلك الرسائل الفجة والمباشرة إذا علمنا أن صانع رواية عمارة يعقوبيان التي بنى عليها وحيد حامد فيلمه بنفس العنوان يطالب بحرمان غير المتعلمين من حق التصويت الانتخابي، وهذا خطاب متكرر بدرجات متفاوتة في السياقات الثقافية والسياسية المصرية، وهو يعكس بوضوح نظرة صانعي الدراما وعدم ثقتهم في عقلية المشاهد، وهو ما يؤكد صلاحية ضعف الثقة في المشاهد كمفسر لسطحية وفجاجة تلك الأعمال التي تتحول من كونها دراما وإبداع فني لتصبح خطبة توجيه إرشادية، أو حصة مدرسية.

(١) «المتلاعبون بالعقول» (ص/ ٢٠).

إنَّ ما تقوم به (لا أقول السينما الغربيَّة) = بل فقط قناة محترِفة تحسن رسم رسالتها الإعلامية؛ كالجزيرة، من استضافة أطرافٍ متنوعي الآراء، إلى درجة التناقض المستفزّ أحياناً = لا تحسنه القنوات المصرية في زمن المعارك التي تخوضها بالذات، بل كلما احتدمت المعركة التي تخوضها وسائل الإعلام المصرية = صارت رسالتها أشبه ببيانٍ حكوميٍّ، منها بوسيلة إعلامية تحاول مداراة خيط العرائس الذي يُحركها من الأعلى.

ولا شك أن للتدخل الواسع للسطة بوجهها السياسي والأمني دور مهم في هذه المباشرة الفجة؛ فهذه التغطية «تخضع مباشرة للسلطة بقوانين تفرض موافقة جهاز الرقابة على عرض أفلام السينما، الأمر الذي يجعل السلطة السياسية، من خلال تحكمها بجهاز الرقابة = شريكاً أساسياً في صناعة الصور، **يرسم الأنماط والنماذج** ويضعها في علب جاهزة بضمان خيال السلطة، تصنع هذه الرسائل دائرة شبه مغلقة على صناعة السينما، تتكون من **صُناع رسائل وحراس أيديولوجيون**»[1].

رغم ذلك فإن الدور الريادي في المنطقة العربية للسينما المصرية، والأثر الكبير لأي حراك سياسي أو اجتماعي مصري على المنطقة، والمركزية التي يتمتع بها التيار الإسلامي المصري بتنوعاته وأثره على معظم التيارات الإسلامية في العالم = كل ذلك يستدعي تحليل التغطية السينمائية المصرية للإسلاميين والتي تكتسب أهميتها من ذلك كله، رغم ضعفها الفني وفجاجة أدواتها، وذوبانها التام في أحضان السلطة بلا مداراة.

(١) وائل عبد الفتاح، «العدو الأليف: بعض خلفيات معركة الإرهاب في السينما المصرية»، ضمن: «الإرهاب والسينما»، (ص/ ٢٨٥).




# الإرهــاب بعدســة مغلقــة

«إن تحديد من هو إرهابي، ومن ليس إرهابيًا؛ أمرٌ تقرره سياسة وسيلة الإعلام التي تصفه».

**مايكل بارينتي**

«التعريف العملي غير المعلن للإرهاب، وهو التعريف الفاعل في الحرب على الإرهاب، هو: أن الإرهاب هو ما يفعله الإرهابيون.

ومن هم الإرهابيون؟

حسنًا، إننا نعرف من هم؛ إذ سبق أن حددنا هويتهم.

إنهم الأشخاص الذين يرتكبون الإرهاب».

**جون كولنز**



## (١)

«الإرهاب» (Terrorism): هو أيُّ عمل عنيف يقوم به فرد، أو جماعة، أو دولة، لتحقيق أهداف سياسيَّة معينة، بوسائل **غير مشروعة**، وغير مألوفة، لإلحاق أضرار جسيمة بالخصم، أو للإعلان عن المظالم التي لحقت بالمرسِل.

ويتضمَّن ذلك: أعمال القتل، وإلقاء القنابل، والخطف، وأخذ الرهائن، واختطاف الطائرات والاغتيالات. وقد يكون «الإرهاب» حكومياً[١] كما يكون جماعياً ـ من قبل جماعة ـ أو فردياً. و«الإرهاب» المشمول برعاية الدولة (State Sponsored Terrorism) ظهر على يد هتلر، وموسوليني، وستالين، في النصف الأول من القرن العشرين، وطبَّقته إسرائيل بحذافيره تجاه العرب عامةً، والفلسطينيين خاصَّةً، وقد يكون وسيلةً منظَّمةً ثوريةً لقلب نظام الحكم، وقد يكون ـ كما هو دائماً ـ وسيلةً فعَّالةً في حرب العصابات. وقد ساد استخدام هذه التكتيكات الإرهابية بشكل فعَّال على يد الجماعات الراديكالية (سواء من اليمين، أو اليسار).

و«الإرهاب» مفهوم معياري انتقائي، يطلقه الخصوم على بعضهم البعض؛ لسوء محتواه الأخلاقي، والديني، والسياسي. ويتوقَّف المعنى على من يُطلقه، إذا كان يقصد حركة تحرر وطني كإرهابية، أو العكس، ولكن: أصبح «الإرهاب» تعبيراً فضفاضاً في النصف الثاني من القرن العشرين.

اقتبستُ التعريف السابق عن الدكتور حسن بكر، في كتابه المهم: «العنف السياسي»[٢]، والصادر عن إحدى المؤسسات الثقافيَّة الحكومية في مصر، وانتقل الدكتور حسن بكر بعدها إلى تعريف التطرُّف بأنه: الإفراط، والغلوُّ، والتشدُّد،

---

(١) يقول هوارد زن: «عندما نوسِّع السؤال، ونعرِّف الإرهاب بأنه قتل الناس الأبرياء؛ لأجل هدفٍ سياسي مفترَض، فعندها سوف نستنتج أن دولاً عديدةً، بما في ذلك أشخاص وجماعات تورَّطوا في الإرهاب. إضافة إلى إرهاب الأفراد والجماعات، هناك إرهاب الدولة. عندما ترتكب الدول الإرهاب، فإنها تمتلك الكثير من الوسائل لقتل الناس، أكثر من الإرهاب الذي يرتكبه أشخاص، أو جماعات». انظر: «قصص لا ترويها هوليوود مطلقاً»، (ص/ ٧٣).

(٢) حسن بكر، «العنف السياسي»، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥)، (ص/ ٤٣).

والتزمُّت، سواء في الفكر، أو السلوك، أو كليهما معاً، ثم انتقل لبيان أن: «المشكلة الخطيرة هنا في المجتمع المصري والإسلامي عموماً: أن المتطرِّف يبدأ مسيرته الدينية كما يبدأها سائر الناس، من داخل القاعدة الاجتماعيَّة المقبولة في المجتمع، وفي الاتجاه الصحيح والإيجابي، وبالتالي: فلا يمكن مؤاخذته بما يفعل، أو يقول، أو يقرر، وبالتالي يصعب أمام الأجهزة الأمنية والمجتمع المدني وضع خطوط فاصلة بين المقبولين والمتطرفين، الأمر الذي يجعلها تتخذ إجراءاتٍ وقائيةً استثنائيةً وأمنيةً مُتشددةً في مواجهتهم دون تمييز، حفاظاً على استقرار المجتمع»[١].

وقد اخترتُ هذه التعريفات لا لتبنِّيها، وإنما فقط؛ ليكون القارئ معنا في خلفية النقاش المتعلِّق بمفهوم «الإرهاب» وتطبيقاته، ومدى عملية التنازع على التوصيف به، ومدى المرونة وعدم الانضباط التي في المفهوم، بحيث يمكن أن يُطلقه كل جانب على خصمه المقابل له، وهذا الصراع المفاهيمي «لا يجب التعامل معه باعتباره مجرد خلل في التنظير أو فوضى في المفاهيم أو منطقة للاضطرابات المتخبطة في لغة الحديث العامة والسياسية، فعلى العكس من ذلك، يجب أن نرى فيها استراتيجيات وعلاقات القوى. فالقوى المهيمنة هي القوى التي تتمكن في ظروف معينة من فرض تسمياتها، ومن ثم فرض التأويل الذي يناسبها، وبالتالي إضفاء الشرعية على هذه التسميات بل وتقنينها على المسرح القومي أو العالمي»[٢].

**وبالتالي فالمشكلة الأكبر هي خضوع هذه الأسماء لرغبات ونوازع وأهواء السلطات وعلاقات القوى ووسائل إعلامها، وساعتها تكون سلطة تفسيرها وتحديد المقصود بها خاضعة ومُهيمَن عليها وحينها لا يمكن الطمع في نظرة موضوعية أو تفسيرات عادلة أو حتى علاج سليم.**

الحقيقة أن الصراع المسلَّح بين الدولة وبين التيارات الإسلامية كانت بدايته مبكِّرةً إلى حد كبير، يمكننا تأريخ هذه البداية بالعمليات المسلحة التي ثبت قيام أفراد من الإخوان المسلمين بها بعد حرب فلسطين، والتي قابلتها الدولة بحزم شديد، انتهى باغتيال حسن البنا رداً على اغتيال الإخوان لمحمود فهمي النقراشي، رئيس الوزراء المصري وقتها.

المرحلة الثانية من الصراع بحسب وسائل الإعلام المصرية تتمثل في عمليات مسلَّحة قام بها الإخوان إبان خلافهم مع عبد الناصر، عام ١٩٥٤م، إلا أنه لا توجد

---

(١) المصدر السابق، (ص/ ٥٤).

(٢) جاك دريدا، «ما الذي حدث في ١١ سبتمبر»، (القاهرة: المجلس الأعلى لشؤون الثقافة، ٢٠٠٣م)، (ص/ ٨٤).

أية أدلة صحيحة تثبت هذه العمليات، باستثناء حادثة المنشية التي تتجاذبها الأدلة، ثبوتاً، وتلفيقاً.

**بالتالي**: يمكننا القول إن المرحلة الثانية حقاً هي مرحلة السبعينات، التي بدأت بتنظيم الفنية العسكرية، واختُتِمت باغتيال السادات، مروراً باغتيال جماعة التكفير والهجرة للشيخ محمد حسين الذهبي ﷺ.

تأتي بعد ذلك المرحلة الثالثة، والتي تبدأ من بعد منتصف الثمانينات، وحتى حادثة الأقصر عام ١٩٩٨م. مروراً بمحاولة اغتيال الرئيس المصري السابق حسني مبارك في أديس أبابا، والتي نجا منها بصعوبة كبيرة.

عبر هذه المراحل التي شغلت نصف قرن من تاريخ مصر المعاصر، كان دور السينما والتليفزيون المصريين هامشياً جداً، وضعيفاً جداً، حتى بداية التسعينات.

قبل ذلك لم يُحاول عبد الناصر، ولا السادات، ولا مبارك في العشرية الأولى من حكمه، توظيف هاتين الأداتين في صراعه مع الإسلاميين، وكان ذلك مُلفتاً إلى درجة كبيرة جداً، بل كان في عشرية مبارك مقصوداً من جهة السلطة، يدل على قصديته: ما حدث لشخصية متطرِّفة، صوَّرها الأديب فتحي غانم في روايته الأفيال، وحوَّلها يحيى العلمي إلى مسلسل تليفزيوني، تدخلت الرقابة لحذف كل ما يتعلق بهذه الشخصية قبل عرض المسلسل بساعات، وقد تكررت هذه الواقعة أكثر من مرة بعد ذلك[(١)].

**يمكننا أن نحاول تحليل سبب تأخُّر السلطة في توظيف هذه الأدلة عبر إرجاعه لسببين أساسيين:**

**الأول**: النزوع الدائم في الثقافة العربيَّة الحديثة بالذات إلى التستُّر والكتمان، والتي ترى أن في الإبراز والإظهار خطر الإغواء بالباطل، إلى جوار مصلحة محاربة هذا الباطل، وهي تنزع كثيراً إلى تغليب ما يُخاف على ما يُرجى.

**الثاني**: أنَّ التمدد المجتمعي للتيار الإسلامي إلى بداية التسعينات لم يكن كبيراً، قياساً إلى حجمه بعدها، وهناك فرضية أساسيَّة ترى أن حاجة السلطة لفعل التغطية، تتناسب إلى حدٍّ كبير مع قدرة الخصم على تسويق نفسه إعلامياً، وزيادة مساحته المجتمعية، وقدرة الجماهير على التقاط رسائله، بما يعوق التجانس الثقافي الاجتماعي الذي تفرضه الدولة الحديثة، وتصوغ بواسطته هويتها القومية.

---

(١) انظر: «أطياف الحداثة: صور مصر الاجتماعيَّة في السينما»، عصام زكريا، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة)، (ص/ ١٦٦ ـ ١٦٨).

إذا استخدمنا هذه الفرضية كأداة تفسيرية = سنجد أن السلطة زمن عبد الناصر مارست فعل التغطية تجاه حقبة الملكية، والإقطاع، وحزب الوفد ذي الشعبية الكبيرة، ولم تنشغل باستعمال نفس الأداة في حربها الأعنف والأشرس مع الإخوان[١]، وسنجد السلطة زمن السادات استعملت فعل التغطية ضد الحقبة الناصرية، ولم تستعملها ضد خصمها اليساري وقتها.

السلطة زمن مبارك ظلّت تفرُّ من استعمال التغطية السينمائيَّة طوال عقد الثمانينات، لكن عقد التسعينات[٢] بمستجداته الاجتماعيَّة، والأمنية، والدولية، استدعى تفعيل التغطية السينمائيَّة للإسلاميين، كوسيلة مساعدة في تشكيل الوعي الاجتماعي على الصورة التي ترى السلطة أنها تخدم مصالحها.

لأجل ما تقدَّم: فلن نخوض هاهنا في تتبع المحاولات القليلة للسينما المصرية لممارسة فعل التغطية للإسلاميين قبل التسعينات، وسنبدأ مباشرة باللحظة التي قرَّرت فيها الدراما المصرية أن تخوض بثقلها[٣] في هذا الموضوع.

## (٢)

قبل انتصاف التسعينات، وبالتوازي مع الضربة الأمنية المركَّزة والعميقة، والتي وجَّهتها الأجهزة الأمنية لمعظم التيارات الإسلامية، ما عدا الإخوان المسلمين، والسلفيَّة التقليدية = ظهرت عدة أعمال سينمائيَّة وتليفزيونية تمارس فعل التغطية للإسلاميين، وبالتحديد تيارات العنف والعمل المسلَّح منها، ويمكننا أن نقول: إن أهم تلك الأعمال اثنان:

**الأول**: فيلم الإرهابي[٤]، تأليف: لينين الرملي، وإخراج: نادر جلال، وبطولة: عادل إمام، وأحمد راتب، وصلاح ذو الفقار، وشيرين، ومحمد الدفراوي، ومصطفى متولي، وماجدة زكي.

---

(١) باستثناء أفلام قصيرة كانت تعرض على مرتادي السينما قبل بداية عرض الفيلم في قاعات العرض، وفي بعضها كانت تتم الإشارة لقوى الظلام التي تعادي الثورة.

(٢) لتتبع تاريخ التغطية قبل التسعينات انظر: هاني درويش، «السينما المصرية والإرهاب»، ضمن: «الإرهاب والسينما، جدلية العلاقة وإمكانات التوظيف»، (بيروت: مدارك، ٢٠١٠م)، (ص/ ٢٧ ـ ١٠٤).

(٣) يرى علي أبو شادي في كتابه: «سينما وسياسة»، (ص/ ١٣٧) أن السينما المصرية كانت: «سينما هلوع، لا ترى فرسانها إلا بعد انتهاء الحرب وخلو الساحة يلوحون في شجاعة مصطنعة بسيوفهم الخشبية». وهو هنا يشير إلى تأخر السينما المصرية وارتخائها في مواجهة موضوع الإرهاب، لكنه فيما أرى يغفل عن كونها سينما غير حرة وليس هذا التأخر والارتخاء باختيارها.

(٤) إنتاج عام: ١٩٩٤م.

**الثاني**: مسلسل العائلة[1]، تأليف: وحيد حامد، وإخراج: إسماعيل عبد الحافظ، وبطولة: محمود مرسي، وليلى علوي، وخيرية أحمد، وعبد المنعم مدبولي، ورياض الخولي، وطارق لطفي.

عُرِض هذان العملان في عام واحدٍ، في توقيت متقارِب، وبشهادتي عن هذه الفترة التي عاصرتُها، وبمتابعة الكتّابات، والمتابعات النقدية، والجماهيرية عن هذه الفترة = يمكن القول أن أثرهما في تشكيل وعي الجماهير وتنميط صورة الإسلاميين في عقولهم كان كبيراً جداً، رغم ضعفهما الفني وكونهما كتبا على استعجال، وأنتجا بصورة فقيرة. وقد أشار الممثل المصري الأمريكي سيد بدرية إلى أن صانعي السينما الأمريكية أنفسهم قد أخذوا صورة الإرهابي المسلم من أفلام عادل إمام[2]، وبغض النظر عن صحة المعلومة = فإن هذا يدل بدرجة ما على أثر هذه الأفلام على ممثل مصري اشتهر بأداء دور الإرهابي في السينما الأمريكية.

بل من الغريب أن مسلسل العائلة أُعيد عرضه عام ٢٠١٠م، في ظل أجواء منذرة بالخطر تجاه التيارات الإسلامية قبل مرحلة التوريث، ورغم تغيُّر الزمان، وإذاعة هذ الحلقات القديمة في ظل الانتشار التليفزيوني لدعاة الفضائيات، والتمدُّد المجتمعي للتيار الإسلامي = إلا أن المسلسل كانت له أصداءٌ إيجابيةٌ في نفوس كثير من المشاهدين، والله وحده يعلم كيف كان من الممكن أن تساهم هذه التغطية فيما كان يُراد بالتيارات الإسلامية وقتها، وحالت ثورة يناير عن حدوثه.

وسنحاول في الصفحات القادمة تحليل صورة الإسلاميين في هذين العملين، وكيف تم تنميطها، وهل كان هناك وعيٌ مميِّزٌ بين الإسلامي المتورِّط في ممارسات العنف وغيره؟ أم حصل نوعٌ من الدمج والتنميط يحصر صورة الإسلامي في هذا النموذج وحده؟ وهل تم عرض هذا النموذج الممارس للعنف نفسه بأمانة؟ أم تم تشويهه، واختزال إشكاليته، ودوافعه؟

---

(١) إنتاج عام: ١٩٩٤م.

(٢) في برنامج محطات على قناة العربية بتاريخ ٢٠١٠/٥/٢٨، بواسطة: «ضريبة هوليوود»، (ص/٤١).



# تحليل فيلم «الإرهابي»

«الإرهاب لا يبتكر شيئًا، ولا يأتي بجديد = إنه فقط يدفع الأمور إلى حدها الأقصى».

**جان بودريار**

«كيف يمكن أن تُشن حربٌ على الإرهاب، عندما تكون الحرب نفسها نوعًا من الإرهاب؟!».

**هوارد زن**

«الإرهاب يجدي إذا ما نُظم جيدًا تحت قناع الدولة بذريعة المحافظة على البقاء».

**أ. سيفانندن**

«الفيلسوف هو من يبحث عن نسق جديد للمعايير، وهذا من أجل أن يميز بين الفهم والتبرير؛ فبإمكان المرء أن يصف، وأن يفهم، وأن يفسر: هذه أو تلك من المسببات التي تؤدي إلى الحرب أو إلى الإرهاب = دون تبريرها أبدًا، بل ومع إدانتها ومع محاولة اكتشاف نسق آخر من المسببات؛ فقد يكون بمقدورنا أن ندين بشكل غير مشروط الأعمال الإرهابية سواء كانت من صنع الدولة أم لا، دون أن نتجاهل الأسباب التي تقود إليها».

**جاك دريدا**


الإرهابي
عادل إمام
الإرهابى
DVD
DVD
عادل إمام
الإرهابى

## (١)

علي عبد الظاهر (عادل إمام) شاب فقير محبَط جاهل، ينتمي لإحدى الجماعات الإرهابية، ويشارك في عملياتها الموجَّهة للأفواج السياحية، ومحلات بيع شرائط الفيديو، معتقداً أنه يعيش في مجتمع كافر.

تكلِّفه الجماعة باغتيال بعض أعداء الدين على حد تعبير أمير الجماعة الذي يقول له: «**هناك مخطط للتخلص من بعض أعداء الدين، بعض زبانية الحكومة اللي بيعذبوا إخواننا المقبوض عليهم زي المقدم جلال بتاع مصلحة السجون والكاتب الزنديق فؤاد مسعود شل الله يده ولسانه ولا أراه خيراً أبداً؛ بيتهجم علينا في الجرايد والندوات**».

يطلب منه الأمير هنا اغتيال أحد ضباط الشرطة المسؤولين عن التعذيب في السجون، والكاتب فؤاد مسعود (محمد الدفراوي)، أحد المفكرين المعادِين للجماعات الإرهابية (يُقال: إنه إسقاطٌ على فرج فودة الصحفي المصري الذي اغتالته جماعات العنف في مصر مطلع التسعينات).

تنتقل الكاميرا بعد ذلك لأفراد الجماعة ومعهم علي بعد أن حلقوا لحاهم؛ على سبيل التمويه، وهم يقومون بسرقة السيارة التي سينفذون بها العملية.

تبدأ عملية الاغتيال التي تحمَّل علي مسؤولية قيادة السيارة فيها، ويفشلون في اغتيال فؤاد مسعود إلا أنهم ينجحون في إطلاق الرصاص على ضابط الشرطة.

وأثناء هروب علي عبد الظاهر بعد اضطراره للتخلي عن السيارة تصدمه فاتن (شيرين) بسيارتها، وتنقله مصاباً إلى منزلها الذي تعيش فيه؛ لكي يتعافى هناك، ويقيم عليٌّ وسط أسرتها، مع والدها (صلاح ذو الفقار)، وأمها (مديحة يسري)، وأخيها اليساري (إبراهيم يسري)، وأختها فتاة الإعلانات (حنان شوقي).

أسرة مصرية حداثية، تسكن فيلَّا هادئة في المعادي، وتعيش في وئام مع جيرانها، ومنهم أسرة مسيحية (مصطفى متولي، وماجدة زكي)، وتربط هذه الأسرة علاقة صداقة مع نفس المفكِّر، الذي كان عليٌّ مكلَّفاً باغتياله.

هذه هي اللبنات الأساسيَّة التي اختار لينين الرملي أن يبني بها حكايته، التي تُعدُّ أهم عمل فنيٍّ عرضته الشاشة المصرية، وتناول صورة جماعات العنف الإسلامية.

وسيواصل السرد الدرامي تطوره بعد ذلك، حتى يصل إلى مشهد النهاية الدامي، والذي تقوم الجماعة فيه باغتيال عليٍّ، بعد أن أدَّت إقامته في وسط هذه الأسرة إلى تغير أفكاره، وعودته إلى صوابه، ومحاولته التبرؤ أمام هذه الأسرة من اغتيال الصحفي فؤاد مسعود، الذي قامت به الجماعة.

هذا هو فيلم الإرهابي الذي رأى فيه عدد من النقاد[1] أنه محاكاة واستفادة من تيمة فيلم هنري بركات «في بيتنا رجل» والذي أنتج عام ١٩٦١م، والذي تم فيه تصوير بطل مصري مقاوم ضد الإنجليز (عمر الشريف) يختفي في بيت أسرة مصرية عادية وتربطه علاقة عاطفية بابنتهم (زبيدة ثروت)، والمفارقة أن البطل في فيلم هنري بركات كان إرهابياً في نظر الإنجليز والبوليس السياسي المصري أيضاً والذي يسرف في تعذيب أفراد الأسرة ليدلوا على مكان اختفاء الإرهابي. لكن صانع الصورة يومها في مصر ما بعد الثورة تختلف رؤيته وتختلف زاوية نظره عن صانع الصورة اليوم؛ لذلك عرض صانع الصورة بطل فيلم هنري بركات في صورة من يريد تحرير وطنه من المحتل الإنجليزي ومن بطش وإجرام البوليس السياسي المصري المتماهي مع المحتل.

## (٢)

يبدأ الفيلم بمشهد اقتحام علي عبد الظاهر ومجموعة من زملائه الملتحين لأحد محلات الذهب، وضرب صاحبه بقسوة، وسرقة محتويات المحل، وتلاه مشهد تكسير وإحراق نفس المجموعة، بقيادة علي، لأحد محلات تأجير وبيع أفلام الفيديو، ثم ينزل تِتر أسماء المشاركين في الفيلم على خلفية صورة وجه علي بملامح قاسية، تتلوها مقتطفاتٌ من عناوين الصحف التي ترصد عمليات الإرهابيين.

هذه الافتتاحية مع مسار أحداث الفيلم، الذي سيواصل تصوير العمليات التي يقوم بها علي وجماعته من خلال سلسلة مشاهد: الاعتداء المسلح على فوج سياحي ـ محاولة اغتيال أحد الصحفيين المفكرين المعادين لهم ـ محاولة اغتيال ضابط شرطة، وقتل جندي الحراسة الذي معه، ثم في سلسلة أخرى في نهاية الفيلم اغتيال الصحفي، وقتل علي نفسه لخروجه عنهم = هاتان السلسلتان بمجموعة المشاهد هذه حددت منظومتها التنميط الفج الذي اختاره الفيلم لعرض صورة الإسلامي.

---

(١) انظر: وائل عبد الفتاح، «العدو الأليف: بعض خلفيات معركة الإرهاب في السينما المصرية»، ضمن: «الإرهاب والسينما»، (ص/ ٢٨٤).

وعلى لسان علي عبد الظاهر مرتكب ذلك كله سيسمع المشاهد حزمة من الأفكار والآراء يقولها علي عبد الظاهر، بوجه متجهم ومشاعر متصلبة غاضبة يحسن عادل إمام إظهارها، وسنرى هذه الأفكار من أميره أيضاً والذي يتم إرسال المشاهِد إلى عالَمه في المشاهد الأولى؛ لينغمس المشاهِد في عالم الأمير بمنطقة سكنه الفقيرة، وبيته مظلم الإضاءة، ونسائه المرتديات للنقاب داخل البيت، واللواتي يقمن من على مائدة الطعام (الذي هو أرز ولحم على الطريقة الخليجية) بقول الأمير لهن: (هش) وهي كلمة تصرف بها الحيوانات والهوام.

وعلى الجانب الآخر سيرى المُشاهِد حزمة من الأفكار والآراء والسلوكيات من الأسرة التي استضافت علياً هي ضد ما عليه علي عبد الظاهر، وهي نقيض أفكاره المتعصبة كما هو مفترض، وسيرى المشاهدُ ربَّ هذه الأسرة طبيباً يقوم بأعمال خيرية، وهو من يعالج ضابط الشرطة الذي اعتدى عليه الإرهابيون، وسيرى المشاهدُ هذه الأسرةَ تقيم في حي المعادي الراقي وفي بيت فخم تم إعطاء ديكوراته جميعاً اللون الأبيض مع إضاءة بيضاء مشرقة وأثاث جميل وبنتين جميلتين إحداهما رومانسية محافظة الملبس بمفهوم الفيلم، والأخرى مشاكسة متحررة اللباس، لا يفرض عليها الوالدان أي قيود اجتماعية، وشاب وسيم معجب بلينين وماركس ويشرب الخمر، وزوجة الطبيب مكشوفة الشعر بصورة غير معتادة في كبار السن في مصر، والبنات وأمهن يلبسن ثياباً أنيقة طوال مدة وجودهن في البيت، وهذه الأسرة تتعايش بسلاسة مع أسرة جارهم النصراني بل ويكونون هم الملاذ الآمن لهذا الجار ليشاهد التلفاز عندهم لعجزه عن مشاهدته في بيته لأن زوجته مسيحية متطرفة!

وهذه الأسرة وطنية تحب بلدها، وهي تعيش حياة عصرية، وتناول طعامها على مائدة طعام على الطريقة الأوروبية، وهذه الأسرة تناقش بموضوعية ظاهرية أفكار المتطرفين، بل وتستمع إلى شريط كاسيت فيه محاضرة زاعقة منفرة (غير واقعية بالطبع) لأحد شيوخ الإسلاميين يتكلم فيها عن عذاب القبر الذي لا يمل علي عبد الظاهر من قراءة كتب متعلقة به.

بهذه التقابلات في العلامات يتم ترميز وتلوين مجموعتين متناقضتين المجموعة الأولى باللون الأسود، ظلامية بائسة منغلقة دموية تكره الحياة، وسيتم تلوين المجموعة الثانية باللون الأبيض؛ مشرقة مستنيرة متفتحة وطنية متسامحة تحب الحياة وتنغمس في مباهجها.

**والنتيجة المنتظرة**: أن يرفض المشاهد كل المجموعة الأولى، ويقبل المشاهد

كل المجموعة الثانية، وليربط المشاهد ربطاً ذهنياً بين الاعتدال ورفض الإرهاب الأسود وبين قبول مجموعة من الآراء والأفكار والسلوكيات التي تمارسها الأسرة على أنها استنارة وتفتح وعقلانية رغم أن منها أفكاراً وسلوكيات لا يقتصر رفض قبولها على الإرهابيين أبداً، لكن عملية الترميز الثنائية المانوية التي تقابل بين النور والظلمة هذه = لا تساعد المشاهد على أي حس نقدي مركب.

وباختصار فالفكرة الأساسية هنا ومن وراء كل هذا هي نفس الفكرة في مجموعة الأفلام الأمريكية السابقة، وهي الفكرة التي تمثل الرباط الذي يجمع عمليات تصوير الإسلاميين على الشاشة: **لكي لا تكون إرهابياً = يجب أن تكون حداثياً**.

## (٢)

نعود لسلسة مشاهد عمليات العنف التي افتتح الفيلم بها. من البداية ينبغي أن يكون واضحاً أننا نقرُّ بأمرين أساسيين:

**الأول**: هو وقوع هذه النماذج المتطرفة والمنحرفة جميعاً من بعض التيارات الإسلامية القتالية.

**الثاني**: أن جميع الممارسات المنحرفة من هذه التيارات القتالية = تصرفات مُدَانة، وغير مشروعة، وغير مقبولة.

هذا الكتاب لا يزعم أبداً أن تغطية الشاشة للإسلاميين كانت كذباً وتشويهاً فحسب، هذا ليس صحيحاً، وإنما الذي يجادل به هذا الكتاب ـ وسبق ذكره ـ هو أن فعل التغطية يأتي على نوعين أساسيين:

**الأول**: الكذب المشوِّه للصورة، الذي ينقل غير الواقع.

**الثاني**: اختزال الصورة في لقطة قد تكون صادقةً لا كذب فيها، إلا أن فاعل التغطية يقوم بمداراة كل ما يسبق ويلي ويحيط باللقطة، من عوامل وأسباب ودوافع وأجزاء لا بدَّ منها لفهم الصورة كاملة، ولا غنى عنها للحكم الموضوعي، خاصة عندما يُداري أيضاً ويغفل تمثيل الإسلاميين الذين يرفضون هذه التصرفات القتالية غير المنضبطة ويرفضون في الوقت نفسه البديل الحداثي المُعلمن للتدين.

وهذه الطريقة الثانية يستعملها فاعل التغطية كثيراً؛ لأنه لا يريد تغطيةً أمينةً، ولا نظراً موضوعياً، بل يريد استغلال كونه يملك وسائل التوعية الأساسيَّة، ليقوم بوسيلتها بغرس رسائله وتصوراته في وعي المشاهِد، والتي هي في غالب الأحيان رسائل وتصورات سلطات غير نزيهة، ولا عادلة في خصومتها.

يمكننا هنا بدلاً من أن نعرض وجهة نظرنا في كيفية التغطية الأمينة = أن نطرح نموذجاً آخر من على الشاشة أيضا، لكنه يقترب ـ نوعاً ما ـ من نقل الصورة بأمانة.

في فيلم الإرهابي كان عرض قضية الضابط الذي اغتالته الجماعات الإرهابية مجرداً من أي نوع من الخلفيات اللَّهُمَّ إلا إشارة سريعة لكونه مسؤولاً عن التعذيب وهي إشارة عديمة القيمة هنا؛ لأنها وردت على لسان الأمير الذي لا يمكن أن يكون مصدر تصديق لدى المشاهد خاصة وهو نفس الأمير الذي يتهم فؤاد مسعود بالزندقة، وبالتالي فالرسالة هنا أن دوافع القتل هنا دوافع مزيفة لا أساس لها قط.

على عكس هذا نجد أنه في فيلم عمارة يعقوبيان تم عرض هذا الضابط في سياقه، الذي هو بالفعل سياق كثير من ضحايا جماعات العنف من جهاز الشرطة، كان السياق في فيلم عمارة يعقوبيان هو سياق ضابط الشرطة الذي يقوم بتعذيب أفراد الجماعات الإسلامية تعذيبا وحشياً، ينتهي بانتهاكهم جنسياً، وعلى شاشة فيلم عمارة يعقوبيان تم تصوير مشاهد التعذيب بصورة أمينة ومقاربة للواقع، ويصور الفيلم أن سلوك هذا الضابط يجعله هدفاً لهذه الجماعات على سبيل الانتقام، وتخطط الجماعة لقتله ويقتله بالفعل طه الشاذلي (محمد إمام) الذي سبق تعذيبه وانتهاكه جنسياً، بأوامر هذا الضابط نفسه.

**هل يعني ذلك أننا نرى قتل هذا الضابط فعلاً مشروعاً؟**

**الجواب**: لا، بلا شك ليس هذا مبرَّراً، ومرتكبو هذه العمليات نفسها أعلنوا خطأهم.

لكننا نقول أيضاً: إن تعذيب وانتهاك أفراد الجماعات الإسلامية، حتى من ثبت عليه القيام بعمليات عنف = ليس مبرَّراً هو الآخر.

ونحن هنا أيضاً لا ننفي أنه وقعت عمليات قتل تجاه ضباط لا يثبت أنهم متورِّطون في الاعتداء غير الشرعي، وغير القانوني، على الجماعات الإسلامية، كما أنه قد وقع بالفعل اعتداء غير شرعي، وغير قانوني، بالقتل، والتعذيب، والانتهاك، والاعتقال، على أفراد من الإسلاميين لا صلة لهم ـ من قريب، أو بعيد ـ بعمليات العنف، خاصَّة في الفترة من منتصف التسعينات، إلى قيام ثورة يناير.

**الذي نقصده هنا هو نوع من الفهم وليس التبرير**؛ فالنظر لا بد أن يكون لعناصر الصورة مكتملة؛ ليكون التحليل والعلاج هو لعناصر الصورة مكتملة، أما التركيز على جرائم قتل الضباط، وإغفال جرائم القتل، والتعذيب، وانتهاك الأعراض والحرمات الذي يحدث في أقبية وسراديب جهاز الشرطة = فليس من الأمانة والموضوعية في شيء.

**والحقيقة أنه لا بد هنا من وقفة سريعة:**

أحب أن أشير هاهنا إلى أن مسؤولية الذين يزعمون إرادة نُصرة الدين والشرع هاهنا عظيمة؛ فإنه لا ينبغي لهم أبداً أن يواجهوا إرهاب الدولة وقمعها غير المسؤول بإرهاب مضاد كالذي شهدته مصر في الثمانينات والتسعينات، ورغم آلاف الصفحات التي تم تسطيرها في بيان عدم مشروعية وعدم معقولية ممارسات تيارات العنف التي يجابهون بها حكوماتهم، والتي لا نخرج منها سوى بدماء عامة المسلمين تسيل على الطرقات = إلا أن البعض يصر على تكرار التجربة، وللأسف لا هم يبلغون هدفهم، ولا هم يرفعون القمع عنهم، ولا دماء عامة المسلمين ستسلم.

**وعلى الرغم من الحجج النقلية والعقلية التي تم سوقها في هذا الموضوع[1]، فإنه يعجبني جداً ما ذكره بول فوت عن المناضل اليساري الكبير تروتسكي:** «كان تروتسكي يجادل طوال حياته ضد الإرهاب الفردي، وكان يتعاطف مع دوافع الإرهابيين ويطالب بفك أسرهم. ولكنه كان يقاوم بفصاحة ما كان يعرف (بالتماثل المغري) في الجدل القائل: **إنه إذا كان الإرهاب ملائماً للحكام فإنه مناسب أيضا لمن يتحدون حكامهم .**

**وكان يقول إن الإرهاب جوهري للسلطة العشوائية الغاشمة، وليس لخصوم السلطة الغاشمة لأسباب رئيسة ثلاثة هي:**

١ ـ لأنه يؤدي إلى موت الأبرياء أو إلحاق الضرر بهم حتماً، والذين هم في غالبيتهم ضحايا الاستغلال والسلطة الغاشمة.

٢ ـ تُسفر الأعمال الإرهابية عن مزيد من العنف والاضطهاد من قبل السلطات.

٣ ـ والأهم من ذلك كله هو أن الأعمال الإرهابية تصرف اهتمام الجماهير عن العمل الجماعي؛ فينشرون الوهم الذي يصور أن أعمال العنف الفردية، خصوصاً إذا ما كانت درامية وشُجاعة = يمكن أن تحل محل عمل الجماهير الجماعي.

**وحسب ما يرى تروتسكي:** كلما ازداد اهتمام الجماهير تركيزاً على الأعمال الإرهابية = تعاظم تقليصُ اهتمامهم بالتنظيم الذاتي والتربية الذاتية. **ولكن دخان الانفجار ينقشع، والهلع يختفي، وتستقر الحياة ثانية في روتينها القديم، وتدور عجلة الاستغلال الرأسمالي كما كانت من قبل، ويغدو القمع البوليسي أعتى قوة وأكثر وحشية وصفاقة؛ ونتيجة لذلك سيحل التحرر من الوهم واللامبالاة محل الآمال المشتعلة**

(١) انظر: «فتنة التفجيرات والاغتيالات»، أبو الحسن المأربي، نشر: دار الكيان.

**والمشاعر الثائرة»**[1].

إن واقع ما حدث في الفترة من منتصف الثمانينات إلى منتصف التسعينات، ثم من منتصف التسعينات إلى قيام ثورة يناير = يحتاج لتحليل عميق يستوفي جميع أجزاء الواقع، ولا يُقوَّم باختزاله وتغطيته تغطية مؤدلجة لصالح أحد الأطراف الشريكة في المسؤولية ـ بلا شك ـ عما آلت الصورة إليه، إننا نتحدث عن فترة مأساوية من تاريخ مصر، تم فيها انتهاك حرماتٍ، وحقوق رجال ونساء، بلا أي إطار قانوني، أو تشريعي، وتسلَّطت فيها نفوسٌ مريضةٌ، وعقولٌ مشوَّهةٌ، ووحوشٌ يرتدون لباس البشر، على أناس من أبناء دينهم، ووطنهم، سواء منهم من كان بريئاً لا تثبت في حقه تهمة، أو من كان جانياً وضع القانون إطاراً لمعاقبته، ليس من هذا الإطار ـ ولا شك ـ هذه الدائرة الجهنمية من الممارسات التي تعفُّ حتى الوحوش عن ممارستها.

الآلة الإعلامية للسلطة وجهت عدسة الكاميرا نحو الضابط الذي قُتل، ونحو أسرته المكلومة، وأبنائه الذين أُيتموا، لكنها ضيَّقت عدسة هذه الكاميرا على هذا المشهد فحسب، وغطت على آلاف البيوت التي عرفت اليُتم، والثُّكل، وغياب العائل، بلا ذنب إلا الظن، والحدس، والتخمين، ومحاولة توسيع دائرة الاعتقال والتعذيب؛ لتغطية قلة كفاءة جهاز الشرطة، وعجزه عن التعامل القانوني السليم مع المخطئين بالفعل، ولجوؤه إلى ممارسات لم يقم بها إلا أحطُّ الأجهزة الأمنية عبر التاريخ.

يقول الدكتور حسن بكر في كتابه السابق ذكره والذي طبعته مؤسسة من مؤسسات الدولة المصرية: «فالإجراءات البوليسية ـ أحياناً ـ تشمل آلاف المواطنين الذين ليس لهم صلة مباشرة بأعضاء الجماعة الإسلامية، فإذا أرادت الشرطة اعتقال شخص: تقوم باعتقال عشرات الأشخاص من أقاربه، وأصدقائه، **وبدلاً من أن يكون هناك ـ حسب التعبير الدارج ـ (متطرف واحد) يصبحون عشرة متطرفين ومتعاطفين**، ولا توجد محافظة، أو قرية، أو مدينة، حاصرتها المصفَّحات، وأهدرت آدمية أهلها، وعاثت فيها قوات الشرطة فساداً، دون مراعاة للحرمات، وكرامة المواطنين، بحجة مكافحة «الإرهاب» = إلا وأصبحت مفرخاً للجماعات الإسلامية»[2].

إن الجماعات الإسلامية خاصَّة في تلك الحقبة لا يمكن لأحد أن يُنكر ما وقعوا فيه من تصرُّفات دموية، راحت فيها نفوس بريئة، ونفوس أخرى آثمة ظالمة، إلا أنها

---

(١) «ما وراء ١١ سبتمبر»، (ص/٨٣).

(٢) حسن بكر، «العنف السياسي»، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥م)، (ص/٥٢ ـ ٥٣).

لا تستحق ولا يُشرَع عقابها بهذه الصورة. ولا يمكن لأحد أن ينكر أيضاً ما كانوا عليه من قلة الوعي، وحماقة التصرف، وفساد التصور، والغرور الكاذب، وسوء تقدير القوى، وتكرار أخطاء الإخوان المسلمين نهاية الأربعينات، والجهل بطرق إصلاح الأمم والمجتمعات = إلا أن ما واجهت به الدولة هذا الواقع لم يزده إلا سوءاً، في تكرار أحمق لأخطاء الدولة الناصرية التي تمَّت إدانتها من القضاء المصري نفسه، قبل عشرة أعوام فحسب من عودة الأجهزة الأمنية لتكرار نفس الممارسات مرة أخرى؛ لتؤكِّد لنا الأجهزة الأمنية وهذه الجماعات الإسلامية على حد سواء = أن التاريخ يعلمنا شيئاً واحداً، هو: **أنه لا أحد يتعلم من التاريخ**.

## (٤)

في مشهد مهم في بداية فيلم الإرهابي، يدخل علي ومجموعته على أميرهم سيف (أحمد راتب)، بعد انتهاء العملية، وهو جالس في حلقة تعليم لمجموعة من الأطفال الصغار.

يقول الأمير سيف مخاطباً الأطفال: «**لا تقرأ صحف الحكومة الكافرة، ولا تشاهد السينما والتليفزيون؛ فهي بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار، لا تصلِّ خلف إمام يدخِّن السجائر، ولا تسمح لأمك، أو أختك، بالخروج بغير نقاب، ولا تصافح نصرانياً، ولا تُقرأه السلام، وإلا.. وإلا جهنَّم وبئس المصير**».

بقطع النظر بالطبع عن أن مشكلة الإسلاميين بجميع أطيافهم مع السينما والتليفزيون ليست بدعيتها، وإنما ما يذاع عليها من مخالفات لنصوص الشرع القطعية، وبقطع النظر عن أنني لا أعلم مَنْ مِن الإسلاميين يحرِّم مصافحة النصراني:

**ففي هذا المشهد المهم يركز صانع التغطية على رسالتين أساسيتين:**

**الأولى:** الطبيعة المتطرفة التكفيرية لهذه الجماعات.

**الثانية:** التهديد الذي يمثله هذا الفكر على الأطفال والناشئة.

وهذه الرسالة تبناها أيضاً الفيلم الأمريكي (SYRIANA) حين عرض في أحد مشاهده رجلاً يرتدي زياً مشابهاً لزي أحمد راتب هنا وهو يتكلم بلغة انفعالية عن أن جميع الحلول موجودة في القرآن وأنه لا حلول عند العالم الغربي ولا في الليبرالية، وأنه لا يمكننا أن نفصل بين الدين والدولة، ثم تدور الكامير على وجوه أولاد صغار وصبيان خارج المسجد ينتظرون الدخول له، ثم نرى بعدها عمرو واكد الإرهابي المصري، في الفيلم وهو يجند شباباً لينضموا له، وفي أول لقاء معهم وبعد التعارف

يقول لهم: هيا بنا لنصلي في المسجد جماعة، وقبل تنفيذ الشاب الذي جنده عمرو واكد لعمليته نراه جالساً في المسجد يتعلم القرآن وبجواره عشرات الشباب والأطفال يتعلمون من معلم آخر؛ فالمسجد بحلقاته القرآنية في تصوير هذه الأفلام = هنا هو عش تفريخ التطرف وهو حلقة من حلقات تجنيد الإرهابيين.

هل هذه الرسالة التي يتم تكثيفها هاهنا نزيهة؟

الحقيقة أنه في نفس الفترة التي أُذيع فيها هذا الفيلم، تمَّ توجيه ضربة قوية لجميع حلقات القرآن في المساجد، سواء منها التي في مساجد تديرها هذه الجماعات (وهي الأقل عدداً)، أو حتى التي كان السلفيُّون التقليديون والإخوان المسلمون مسؤولين عنها.

هل ترى هذا الملتحِي الذي يعلِّم ولدك القرآن في المسجد؟

لا تغتر!

إنه في الحقيقة يزرع في ولدك مفاهيمه، التي ستجعله عندما يكبر يقوم بنفس العمليات التي رأيت علي عبد الظاهر ومن معه يقومون بها.

**أحد أهم أهداف تنميط صورة الإسلامي، وربطها بجماعات العنف والعلمليات التي قاموا بها = هو تنفير المجتمع من المتدينين عموماً. وسنرى في الفصل القادم كيف أن الذمَّ والتنفير ليس مقتصراً على جماعات العنف، بل يحصل الدمج دائماً بين جماعات العنف، وبين التيارات الإسلامية التي لا تتبنى العنف، وبين المحافظة التدينية الاجتماعيَّة خارج التيارات الإسلامية = كل هذا في سياق واحد، يغرس في المشاهِد رسالة النفور من حالة التدين المحافظ نفسها، بقطع النظر عن تطرُّفِ، وشذوذِ، وعنفِ بعض المتدينين.**

الحقيقة أنَّ النزاهة بعيدةٌ تماماً عن أهداف التغطية هاهنا؛ فالسينما المصرية عبر تاريخها الطويل تجد فيها دائماً وجهاً إيجابياً، ونموذجاً جيداً، من كل شريحة مجتمعية، مهما وُجِد في هذه الشريحة من انحرافات ولو كانت غالبة، وإن لم يوجد نموذج إيجابي لشريحة ما = فإنه يتم على الأقل عرض شيء من دوافعها والسياقات الاجتماعية لأفعالها، حتى القاتل والسارق ومغتصب النساء تم عرض دوافعه وسياقات فعله بأمانة في بعض الأفلام المصرية.

الإسلاميون هم الاستثناء هنا؛ فصنَّاع التغطية، سواء خلف الكاميرا، أو أمامها، أو في الأدوار العليا التي يجلس فيها من يمسك بخيوط العرائس = حريصون جداً على تغطية وستر أي نموذج إيجابي للإسلاميين، سواء كان هذا النموذج متمثِّلاً في تيارات

إسلامية أخرى تدين العنف ولا تتبناه، أو كان هذا النموذج هو بعض الإيجابيات المجتمعية، والأهداف المشروعة لهذه التيارات، أو كان على الأقل عرضاً أميناً مكتملاً لدوافع وسياقات أفعال جماعات العنف وليس مجرد تنميط الدوافع في الفقر واليأس!

**حصيلة التغطية التي تقولها الكاميرا هنا:** سيداتي آنساتي سادتي = الإسلامي هو هذا الذي ترونه أمامكم: عليّ، ومجموعته، وأميرهم سيف، وأي إسلامي آخر تقابله ليس مثلهم = هو في الحقيقة إما داعمٌ لهم في الخفاء، وإما متشدِّدٌ، متطرِّفٌ، مستقبَح هو الآخر، ولو لم يمارس العنف.

في نفس المشهد وفي اللقطة التالية نرى الأمير وهو يهنئ الجماعة بنجاح العملية، ثم يعطيهم مالاً قائلاً لهم: «**هذا نظير جهادكم في سبيل الحق**».

وهنا تتجلّى التغطية المشوهة والدعائية الفجة في أنصع صورها؛ فإن كل دارس لتاريخ تيارات العنف يعلم أن أفرادها لم يتكسَّبوا من وراء الطريق الذي اختاروه، بل لاقوا في سبيل هذا الطريق الأمرَّين، وشُردوا، وشُرِّدت أسرهم، وكان طريق الربح المالي أيسر من ذلك بكثير، لو كان غرضاً لهم، قد توجد استثناءات هامشية، فكل جماعة لا بد أن يوجد فيها من يريد الدنيا ومن يريد الآخرة، لكن اختزال التيارات في أقبح من فيها: خللٌ كبيرٌ، بالضبط كاختزالها في أحسن من فيها، وإن كنت أستبعد وجود هذه الاستثناءات أيضاً في الأفراد الذين كانوا يقومون بهذه العمليات، بل الغالب على هؤلاء هو الإخلاص الشديد لفكرة يحسبون أنها حق وصواب، وليس المال، ولا كان المال سيأتيهم إن أتاهم بهذه الصورة الفجَّة المسرحية الخائبة: «**هذا نظير جهادكم في سبيل الحق**».

عندما يزور أمير الجماعة نفسه علياً عبد الظاهر في البيت الذي أقام فيه، يسألُ علياً: «**هو صاحب البيت ده مش شايل قرشين**».

يجيبه عليٌّ: «**بس ده مش نصراني عشان يحق لنا الاستيلاء على أمواله**».

يجيبه الأمير: «**ولا هو مسلم، ده كافر، وعقابه عند الله أشد.. في جهادنا ضد الكفار: أموالهم غنيمة لنا؛ لشد أزر المؤمنين، ولا انت نسيت دروسك يا أخ علي؟**».

هذا نموذج آخر من نماذج عدم الأمانة في التغطية؛ فمن المعلوم أن التيار الوحيد الذي يكفِّر المجتمع هو التكفير والهجرة، وهو تيار لا يكتفي بتكفير رأس الدولة، كما هو قول الجماعة الإسلامية، أو تكفير رأس الدولة مع الجيش والشرطة المعاونة له، كما هو قول جماعة الجهاد، بل يتعدى ذلك لتكفير جميع أفراد

المجتمع. وعندما نراجع مسيرة العنف في مصر، سنجد أنه منذ اغتيال الشيخ الذهبي في السبعينات، توقَّفت جماعة التكفير والهجرة عن العمل العنيف، باستثناءات نادرة، وأن عبء المواجهات المسلَّحة في الثمانينات كان مقتصراً على الجماعة الإسلامية بصورة كبيرة، ثم بتفاوت كبير جماعة الجهاد، لكن تنميط صورة الإسلاميين عموماً، وجماعات العنف بالذات، يُصرُّ صانع التغطية على أن يجعل فيه مكوِّن تكفير المجتمع؛ **ليقذف الرعب في نفس المشاهد، وليجعل المعركة بين هذه التيارات وبين المجتمع نفسه، وليست بينها وبين السلطة، أو النظام الحاكم، وهذه من الأفكار المهمة في عمليات التغطية، وهي نفس الفكرة التي حملتها الخطابات السياسية والثقافية والإعلامية الأولى بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، أن تجعل هذا الهجوم هو على الشعب الأمريكي نفسه وليس على سياسات نظامه الإمبريالي، فكان الخطاب المعلن وقتها: لم تحدث هذه الهجمات بسبب أخطاء ارتكبتها الولايات المتحدة، ولا بسبب ظلم أوقعته على هذه الشعوب، بل لسبب وحيد: إنهم يكرهوننا.**

## (٥)

بلحيته، وجلبابه الأبيض، والغترة البيضاء فوق رأسه، يحاول جاهداً أن يصل إلى شبَّاك الحمام، ويقف ليتلصَّص من خلاله على أخته وهي تستحم عاريةً، وهي نفس الأخت التي يقوم هو بقمع حريتها، ويشدِّد على لباسها ليل نهار.

هذا أحد المشاهد التي صورتها السينما المصرية في أحد أفلامها، وفيها ترى أحطَّ صور انتكاس الفطرة السويَّة، وقد تم تنميط هذا الإسلامي من خلاله.

الإسلامي ـ كإنسان ـ مصاب بحالة من الشَّبَق الجنسي، والاشتهاء الدائم للمرأة، والذي يُعدُّ الكبت والهوس الجنسي في الحقيقة علةً لمواقفه السلبية ضد المرأة = هذا هو أحد أجزاء الصورة النمطية، التي حاولت الشاشة المصرية بالذات رسمها للإسلامي.

ونحن نجد في الطرح الفكري العلماني سِناد هذه الصورة، يقول فؤاد زكريا: «التحريم المفرِط لأبسط مظاهر الاختلاط، وإعطاء الجنس بوجه عام حجماً أكبر بكثير من حجمه الحقيقي، وكأنه هو المشكلة الكبرى التي تتوارى إلى جانبها مشكلات الخبز، والمأوى، والإحساس بالعدل، والأمان = هذا التحريم المفرِط هو ذاته شكل من أشكال الاهتمام الزائد بالجنس، وهو الوجه الآخر لنفس العملة، أعني: الحرمان، وربما الشبق. ومن المؤكَّد أنَّ أيَّ محلِّلٍ نفسانيٍّ قادرٌ على أن يكتشف الكثير

من العقد وراء هذا التصور المبالَغ فيه لدور الجنس في حياة الإنسان»[1].

بل للأسف نجدها في طرح بعض رموز التيار الإسلامي كالشيخ محمد الغزالي!

ونفس الفكرة نجدها عند فرج فودة، ونجدها عند بعض الكتاب الغربيين، ويعلق على الأفكار من هذا النوع مايكل شوير بقوله إنها: «غبية وتافهة»[2].

في فيلم الإرهابي يركز الفيلم على حالة الشَّبَق، والحرمان الجنسي، التي يعاني منها علي عبد الظاهر، فهو يخرج لعملية إرهابية بعد وعد من الأمير أن يزوجه أخت زوجته، وهو يتطلع لأجساد النساء المثيرة في الشوارع، ويتلصَّص من خلف خصاص النافذة على جارته وهي تنشر الملابس بعد غسلها لتجف، وتسيطر عليه الأحلام والخيالات الجنسية، ثم هو يضع يده على فخذ (فاتن) حنان شوقي في تحرُّش جنسيٍّ صريح.

الأمير نفسه يقول لعلي مشجعاً إياه على النيل الجنسي من فاتن: «**في جهادنا ضد الكفار: أموالهم غنيمةٌ لنا، ونساؤهم جوارٍ لنا**».

في فيلم «عمارة يعقوبيان»: نجد الصورة أخف، فالأمير يحرص على تزويج (طه) من زوجة جميلة، قبل أن يقوم باغتيال الضابط، والوعد بالحور العين حاضر دائماً، كدافع أساسي لخوض هذه العلمليات من وجهة نظر صانع التغطية، مع تهميش شديد للقناعات الفكرية الموجودة بالفعل عند هؤلاء الشباب.

في فيلم «دم الغزال» لوحيد حامد: نجد أمير الجماعة الشيخ جابر (محمود عبد المغني) يحنُّ لماضيه، ويذهب للراقصة التي كان يعمل معها قبل هدايته، ويحاول إقامة علاقةٍ جنسيةٍ معها، إلا أنها ترفض.

في فيلم «الإرهاب والكباب»: نجد الموظف الملتحي الذي يشبه هيئة السلفيين، يزحف على قدميه ليجلس مقابل ساقي بائعة الهوى سميرة (يسرا) وهو ينظر نظرة غاية في الشهوانية، ويقول لها: «**ناقصك توب طويل، وحجاب**».

وهو نفس الموظف الذي كان سبباً في الأزمة من بداية الفيلم؛ بانشغاله بالصلاة حتى في غير أوقات الفرائض، وتعطيله لمصالح الناس، وهو نفس الموظف الذي سيجلس بعد ذلك ليأكل الكباب بنهم بينما أذان الصلاة المفروضة يُدوي، وهو نفس الموظف الذي سيصدره عادل إمام ويقول إنه يصدره؛ لأنه يعرف بعبع الحكومة، ويجعله يقول لمن أرسلته وزارة الداخلية: ثكلتك أمك.

---

(١) فؤاد زكريا، «الصحوة الإسلامية في ميزان العقل»، (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، (ص/ ١٧).

(٢) مايكل شوير، «الفوقية الإمبريالية الأمريكية»، (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٥م)، (ص/ ٢٤).

حصل كل هذا التنميط والتقبيح على يد وحيد حامد كاتب فيلم: الإرهاب والكباب؛ ليؤكد مرة أخرى فرضيتنا: التشويه والتقبيح هو حظ كل إسلامي من التغطية السينمائية.

وأحب هنا أن أشير إشارة سريعة إلى عمل درامي قام به واحد ممن يطلق عليهم الدعاة الجدد وهو الأستاذ معز مسعود، حيث قدم عملاً درامياً بعنوان «خطوات الشيطان»، قام فيه بإظهار نمط يشبه في مظهره الإسلاميين العاديين كالسلفيين والإخوان، وقام في هذا المسلسل بإظهار هذا الموظف ممارساً لكم هائل من السلوكيات غير النزيهة وغير الأمينة، في تغطية وتنميط تشويهي، والعجيب أنه يأتي هذه المرة على يد واحد من الإسلاميين كمحاولة تشويه وفرض بديل في الوقت نفسه.

لدينا بعد هذا العرض مسألتان:

**أوَّلاً**: أن الطرح الفكري، ونتاجه الإعلامي، يتجاهل الحقيقة الصلبة المتمثِّلة في أن معظم ما يراه الإسلاميون من رؤى فقهية تتعلق بالمرأة هي آراء فقهاء التراث الإسلامي، باختلاف مذاهبه، بل بعضها مشتَرَكٌ بين الأديان الثلاثة، وأن الاستثناء هو في بعض التصورات التي اختار الإسلاميون فيها آراء بعض الفقهاء لكنها ليست آراء إجماعية أو آراء لجمهور العلماء، والاستثناء أيضاً هو على مستوى بعض التطبيقات المتشدِّدة المنغلقة التي تقع من بعض الأفراد الجهلة، خاصَّة في مسألة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، أما نفس الآراء النظرية: **فلا يمكن زعم اختصاص الإسلاميين بها بل هي أقوال فقهاء المسلمين عبر التاريخ**، فضلاً عن الحديث عن هوس جنسي، أو شبق لديهم.

وإذا أردنا أن نرتفع درجة، فسنجد أن أولئك الإسلاميين يستندون لنصوص من الكتاب والسنة، يجب على من يخالفهم في فهمها أن يناقشهم بالحجة أوَّلاً، وأن يعترف ثانياً بأنهم لا يعصرون أفكاراً من الفراغ.

**ثانياً**: الشهوانية الجنسية يمكن أن تُوجد في أية شريحة مجتمعية، الإسلاميون كغيرهم من الشرائح المجتمعية التي يمكن أن يُوجد فيهم خلل أخلاقي وسلوكي، تزداد فداحته بالطبع لأنه يصدر منهم بالذات، لكن الذي لا يمكن ادِّعاؤه أبداً: أن هذه السلوكيات المنحرفة تُعدُّ نمطاً شائعاً فيهم، يُسوِّغ تنميط صورتهم من خلاله.

ما مدى النزاهة والأمانة في تغطية للإسلاميين تحرص دائماً على تنميطهم بهذه الصورة القبيحة؟

يمكننا ببساطة اختبار هذا التنميط الجائر عبر ذكر حقائق بسيطة وواضحة:

**أوّلاً**: في الحراكات الجماهيرية الأخيرة التي شهدتها مصر مثلاً، لم تشهد الحراكات الجماهيرية للإسلاميين أدنى صورة تحرُّش أو إساءة للمرأة، بعكس حراكات جماهيرية أخرى شهدتها مصر في نفس الفترة، وصلت إلى درجات من التحرُّش تقارب الاعتداء الجنسي.

**ثانياً**: الإسلاميون لا يعيشون في قرى منعزلة، بل هم في جميع بِنى هذا المجتمع، وهيئاته، ومؤسساته، ولا يمكن أبداً ادعاء وجود هذا السلوك كنمط شائع فيهم، فالواقع المشاهد الملموس ينفي هذا تماماً.

**ثالثاً**: إذا أراد الواقف خلف عملية التغطية التنميطية هذه أن يحتج لفعله، فسيستدل بنموذج فردي من هنا، وحالة شاذَّة من هناك، وهذا أكبر دليل على هامشية هذه السلوكيات، إن ثبتت؛ فإن الأنماط الشائعة توجد نماذجها وتجلياتها شائعةً، وليست شاذَّةً، ولا هامشية.

**الفكرة الأساسيَّة هنا**: أن السلطة وأذرعتها الإعلامية والثقافيَّة حين تستعمل هذا الأسلوب الرخيص في تغطية الإسلاميين = فإنها تدلنا دلالةً واضحةً جداً على التحيُّز، وعدم الأمانة في التغطية، وعدم النزاهة في عرض الصورة. نعم، ربما يكون هذا متوقَّعاً من السلطة، لكنه حين يصدر من نخب ثقافيَّة وفكرية = فإنه يكشف مدى التردّي الذي يعيشه العالم، وأن التطرُّف والإرهاب إنما هي حالات نفسية وسلوكية، يمكن أن تجدها على الضفَّة العلمانية، أو الضفَّة الإسلامية المقابلة لها.

## (٦)

عرض الفيلم تصور الجماعات المتطرفة عن المسيحيين في أقبح صوره، وأشدِّها إيغالاً في التطرف، وأحياناً في سياق مختل تماماً؛ على سبيل المثال:

**عندما يقول: علي عبد الظاهر: هذه الحكومة لا تقيم الحد ولا تقطع يد السارق، مش كفاية بيشغلوا نصارى؟!**

**فيجيبه الجار المسيحي: أمال يعيشوا منين.**

**فيقول علي: على الأقل ما يبقاش/ لا ينبغي منهم رؤوساء للمسلمين.**

**يجيبه الجار المسيحي: يعني يشتغلوا كلهم خدامين.**

**فيجيبه علي: والله اللي مش عاجبه يمشي.**

ستجد أن الفيلم هنا اختار نموذجاً قبيحاً ليس موجوداً بهذه الصورة عند الإسلاميين؛ فالإسلاميون بما فيهم تيارات العنف (الجماعة الإسلامية والجهاد) لا

يعترضون على توظيف النصارى في الدولة، واعتراضهم فقط على منصب رئيس الدولة وربما بعض المناصب العليا كرئيس الوزراء، أما الفيلم فقد صاغ حواره بطريقة يُفهم منها أن الاعتراض هو على مجرد توظيفهم، وأنهم إن وُظفوا فلا ينبغي أن يكونوا رؤوساء، ومعنى رؤوساء تم توضيح مقصد علي منه وأنه أية مهنة عليا، وذلك بإقراره للمقابل اللفظي الذي ذكره الجار (خدامين) وإن اللي مش عاجبه يبحث عن بلد آخر ليعيش فيه، وتم ذكر هذا في سياق دعوة علي لإقامة المجتمع الإسلامي وتحكيم الشريعة وإقامة الحدود.

**فكانت النتيجة التي سيخرج بها المشاهد:** أن هؤلاء بإرهابهم وتطرفهم يُطالبون بتحكيم الشريعة وإقامة الحدود والمجتمع الإسلامي الذي سيُخير فيه المسيحيون بين أن يعيشوا خدماً أو أن يرحلوا عن هذا البلد.

بلا شك ليست هذه هي الرؤية النظرية للتيارات الإسلامية سواء العنيفة أو غيرها، وهذا لا ينفي أن رؤية تيارات العنف للعلاقة مع المسيحيين فيها مواطن تحتاج لمراجعة، كما أنه لا ينفي أن تيارات العنف وبعض التيارات الإسلامية حتى غير العنيفة تتسم علاقتها مع غير المسلمين بتشدد زائد حتى عن الحدود الشرعية المفروضة، وهو أحياناً رد فعل سواء على تدليل الدولة لهم وقمعها للإسلاميين أو على بعض ممارسات قيادات الكنيسة في السنوات الأخيرة.

فيلمنا هنا فر من مناقشة تشابكات العلاقات والمواقف ودوافع الخلل الواقع فيها وانتقل إلى التنميط المشوه وارتاح له، بالضبط كما ارتاح فيلم حسن ومرقص لتنميط الإسلاميين في مجموعة متطرفين يلاحقون قسيساً ويريدون الفتك به. وليست المشكلة هنا فقط في تنميط الإسلاميين، بل المشكلة الأكبر والرسالة الأكثر استتاراً هي تنميط إقامة الدين والشرع نفسه.

كان يمكن لصانع الفيلم أن يعرض موقف هذه التيارات من المسيحيين بأمانة ويناقشه كما يشاء، لكن الكذب والتشويه والخداع وسوق ذلك كله في نفس مساق الكلام عن الشريعة وتطبيق الحدود = كل هذا يدل على أن المراد هو عملية تخويف للمسيحيين من وجه، وتقبيح لخطاب إقامة الشريعة من وجه آخر.

تبقى الإشارة إلى قضية العامل الطبقي الذي تصر هذه الأفلام على تنميط الإسلاميين فيه. فنحن نجد في فيلم **(الإرهابي)** اختيارات طبقية وأيديولوجية تحتاج للتأمل. فأسرة الطبيب التي استضافت الإرهابي، من الطبقة البرجوازية الجديدة، رغم أن تلك الطبقة بمظاهرها المتحررة لا تمثل إطلاقا الأسرة المصرية لا على المستوى

القيمي ولا على المستوى الطبقي، وعلى العكس تجد الإرهابيين كلهم من خلفيات ريفية فقيرة.

وبرجوازية الأسرة لا تمنع صانع الفيلم من وضع صورة جيفارا ولينين في الفيلا الفخمة التي تسكنها أسرة الطبيب في أرقى أحياء القاهرة. ثم يتم معادلة النزعة الطبقية بكون الطبيب يقدم خدماته للفقراء بلا مقابل، وفي فيلم **طيور الظلام** الذي سيقابلنا بعد ذلك نجد أن الطموح المحرك للإسلامي والانتهازي السياسي على السواء: هو إرادة الفرار من القاع الطبقي للمجتمع، وفي فيلم **دم الغزال** يقدم وحيد حامد ترميزاً لصورة مصر في شخصية منى زكي التي تريد يسرا سيدة المجتمع الراقي أن تنقذها من القاع المتخلف الذي يلاحقها فيه الإرهابي العصابي الفقير المحروم الشيخ جابر، الذي يكاد يكون رمزاً للدولة التي يعد بها الإسلاميون مصر، وهي دولة فقيرة متخلفة انتهازية منافقة، ويوم تطبق الشرع وتقطع يد السارق = فهي تفعل ذلك تخليصاً لحسابات قديمة.

وهكذا نجد نزاعات طبقية حادة ومقصودة في سياق هذه الأفلام، سببها الرئيس هو محاولة الربط الذهني بين الإسلاميين وبين التخلف الاقتصادي والانحدار الطبقي، في مقابل الرقي الطبقي والتقدم الاقتصادي والحداثة العصرية التي عليها أفراد المجتمع الحداثي المتخيل هاهنا، إنها ثنائية تقابلية تحرص عليها تلك الأفلام.

**ولعل هذا هو ما يفسر أن أكثر الانتقادات الساخرة التي وجهت إلى حكم الإخوان في مصر في النصف الأخير من فترة حكمهم = هي انتقادات طبقية بالأساس؛ فالجميع لا يريد الإسلاميين؛ لأن الجميع يريدون العيش في ديزني لاند أو في الزمالك.**

## (٧)

في أول مشهد في مسلسل العائلة يستحق التوقف عنده، وبعد المشهد الأول الذي عرض منزل عائلة الأستاذ كامل (محمود مرسي) من الخارج، ننتقل لمشهد من داخل بيت الأستاذ كامل وفيه تدخل الكاميرا بلقطة زوم على مجموعة من الكتب الدينية في غرفة نوم الأستاذ كامل، قبل أن تنسحب الكاميرا وتتسع لتُظهر لنا الأستاذ كامل نائماً، وزوجته تحاول إيقاظه، وتقول له:

**«اصحى يا كامل؛ علشان تلحق تتوضأ وتصلي»**[١].

---

(١) ويتكرر ذكر الصلاة في الحلقة الأولى مرتين، إحداهما عبر نقل صورة محمود مرسي وهو يصلي.

ما الذي يريد محرك الكاميرا هنا أن يقوله لنا بهذا المشهد بلقطتيه الأولى والثانية؟

يريد صانع المسلسل أن يقول لمشاهده: إن الأستاذ كامل ليس فقط رجل متديّن، بل هو أيضاً يحمل قدراً من الثقافة الدينية، مما يؤسس لمسألتين أساسيتين:

**الأولى:** منع احتكار الإسلاميين أو غيرهم للتدين، وللمعرفة الدينية.

**الثانية:** التمهيد لأهلية الأستاذ كامل للنقاشات الدينية المعمّقة التي سيخوضها في باقي حلقات المسلسل.

في الوقت نفسه يصور لنا المسلسل الأستاذ كامل على أنه رافض لسياسات الدولة، وتم استدعاؤه لأمن الدولة بسبب الشك في ميوله السياسية، ثم تم إبعاده من وظيفته كناظر للمدرسة.

كل هذا ليكمل العنصر الثاني: فالأستاذ كامل متدين وفي الوقت نفسه غير محسوب على النظام، مما يجعله مؤهلاً تماماً لعرض منطق الوسطية والاعتدال بعيداً عن العلمنة ورفض الدين، وبعيداً عن الزبونية السياسية والانتماء لمنظومة السلطة. والحقيقة أن ترميز الرسالتين كان جيداً من صانع المسلسل.

الأستاذ كامل سويلم ناظر مدرسة الفلاح الثانوية، ورب الأسرة التي تتكون من زوجته، وولدين: أحمد (ناصر سيف)، ووجدي (محمد رياض)، وابنة واحدة.

ويسكن في عمارة سكنية في أحد الأحياء القاهرية، وهي عمارة متنوعة في سكانها.

وله مجموعة أصدقاء أساسيين يلتقيهم كل ليلة على المقهى.

كل هذا في إطار زمني يبدأ مما قبل هزيمة الخامس من يونيو عام ١٩٦٧م، ويستمر إلى نهاية الثمانينات الميلادية، متتبِّعاً أثر نكسة يونيو على الوعي العام، وظهور الجماعات الإسلامية في الجامعات المصرية مطلع حكم السادات، ثم اغتيال الأخير، وانتشار ظاهرة الجماعات الإسلامية.

هذا هو الخط الأساسي للحكاية في المسلسل التليفزيوني العائلة، والذي اخترنا هاهنا أن نحلِّل من خلاله كيف تصوِّر الشاشة التيارات الإسلامية.

يبدأ مسلسل العائلة بمقدِّمةٍ غنائيةٍ، كتب أشعارها: سيد حجاب، وتدور فكرتها على التغزُّل في مصر الوطن بكلمات؛ منها:

**حلِّي ضفايرك ضليله، ولملمينا يا أصيلة..**

**عشاق ترابك أحبابك، وكلنا اهل وعيلة..**
**احنا اللي يوم الفدا، رحنا نفديكي، ونضحي بروحنا..**
**وضحكنا حتى على جروحنا..**
**ضحكتنا هوِّنت الشيلة..**
**وانتِ اللي نسهر في هواكي..**
**وتدوب قلوبنا في نجواكي..**
**ولا عمرنا نحب سواكي..**
**ونصون جِميلك يا جميلة..**
**آه يا جميلة..**

ثم تنتقل الأغنية من فكرة المواطنة إلى فكرة أخرى أساسيَّة، فتقول كلماتها:

**ونقوم ولا شيء يوقفنا..**
**لا أبو جهل جهله يحرفنا..**
**ولا أبو لهب هيخوفنا..**
**ما احناش ضعاف قلالات حيلة..**

هذه الافتتاحية الثابتة في كل حلقة من حلقات المسلسل اقترنت معها افتتاحية أخرى، وهي: الحلقات السبع الأولى التي ركَّزت على رحلة الخروج من الهزيمة إلى النصر الأهم في تاريخ مصر المعاصر، أعني نصر أكتوبر، والذي كان ولا زال هو الوسيلة الأهم لتحريك ودعم الشعور الوطني المصري في الأربعين سنة الأخيرة.

نلاحظ هاهنا في هذا المسلسل أحد الأمثلة على أداة مهمة استعملتها الدولة في صراعها مع الإسلاميين، هذه الأداة هي: التركيز على المواطنة كعقد جامع بين الأفراد في مقابل الإسلاميين الذين لا ينتمون لهذا العقد نفسه، في نظرهم، بل تكون وظيفة المواطنين المحبِّين لمصر هي أن يتَّحدوا معاً في وجه أبي جهل «التطرف»، وأبي لهب «الإرهاب».

وهي نفس الأداة التي لخصتها الكلمات التي غنَّاها المطرب علي الحجَّار، في خضمِّ صراع السلطة العسكرية مع الإخوان المسلمين عقب ٣٠ يونيو: «**انتوا شعب، واحنا شعب**».

وهذه الأداة الشعبوية تُستخدم باختزال كبير جداً لا يسمح بعرض التصور المركب للإسلاميين عن المواطنة؛ فالغرض ليس العرض الأمين، وإنما الغرض هو أن

يتم تصوير الإسلاميين كما اعتادت الأنظمة دائماً مع خصومها = أنهم «أعداء الوطن»، وأن مشكلتهم هي مع الوطن نفسه، وليس مع نظام معين، أو حكومة معينة، أو نمط سياسي وتقنيني وأمني معين، وهم مهما أخطأوا في طريقة معارضتهم لهذا النظام؛ إلا أن من المغالطة تصور أنها معارضة للوطن نفسه[1].

«وطنية رومنطيقية، تتصور الوطن كتلة واحدة والجماهير حشوداً لا شروخ بينها، بينما الدولة هي التجسيد الأعلى للمصلحة العليا. رومنطيقية مرجعيتها كتب التربية الوطنية، وأخلاق الطبقة الوسطى المذعورة من خدش الصورة الناعمة للوطن السعيد»[2].

في فيلم الإرهابي تعلق مديحة يسري قائلةً عمَّن ارتكبوا حادث اغتيال ضابط الشرطة:

**«أنا عارفة دول طلعوا لنا منين؟**

**دول لا يمكن يكونوا مصريين»**.

ويجيبها ابنها: **«دي سياسة يا ماما، دول ناس باعوا نفسهم لدول تانية، بيتستروا ورا الدين عشان يوصلوا للحكم، دول عملا»**.

وفكرة التمويل الخارجي هذه تتكرر في كل الأعمال التي تناولت الإسلاميين تقريباً.

---

(١) يقول مارك توين على لسان أحد أبطال قصصه: «إن نوع الولاء الذي أؤمن به هو الولاء لبلد الشخص، وليس لمؤسسات السلطة، أو أصحاب المناصب في السلطة؛ البلد هو الشيء الحقيقي، الشيء المهم، الشيء السرمدي، وهو الشيء الذي يجب أن نحرسه، ونُكنّ له الولاء.
المؤسسات تعتبر ثانوية، إنها تعتبر مجرد ملابس، والملابس يمكن أن تتلف وتصبح بالية، وعندها لا تكون مريحة، ولا تحمي الجسم من الشتاء مثلاً، ولا من المرض، ولا من الموت.
الولاء لقطعة من القماش، أو الموت في سبيل القماش، كل هذه تعتبر أموراً من الولاء غير العقلاني «السخيف»، إنه ولاء حيواني خالص، وينتمي إلى الملكية، واخترعته الملكية، ولذلك دعوا الملكية تحتفظ به.
أنا من ولاية كونتيكت التي ينص دستورها على أن جميع السلطات السياسيَّة خاضعة للشعب، وجميع الحكومات الحرة تتأسس بسلطة الشعب، ومن أجل منفعته، ولذلك يملك الشعب في جميع الأوقات حقاً لا يمكن إنكاره لتبديل وتغيير شكل الحكومة بالطريقة التي يراها مناسبة».
يعلّق هوارد زن قائلاً: «فكرة مارك توين عن الولاء تعتبر مهمة جداً؛ لأنه في النقاش السياسي الحالي تم تحديد الحدود ورسم الخطوط. وأولئك الذين يخرجون عن هذه الحدود وينتقدون السياسة الرسمية، يُطلَق عليهم غير وطنيين وخونة. عندما يطلق الناس مثل هذه الاتهامات ضد المعارضين، فإنهم يكونون قد نسوا معنى الولاء والوطنية. الوطنية لا تعني مساندة حكومتك، إنها تعني كما قال مارك توين: مساندة بلدك».
انظر: «قصص لا ترويها هوليوود مطلقاً»، (ص/ ٥٧).

(٢) وائل عبد الفتاح، «العدو الأليف: بعض خلفيات معركة الإرهاب في السينما المصرية»، ضمن: «الإرهاب والسينما»، (ص/ ٢٨٣).

وفي نفس الفيلم يقول الجار النصراني لعلي عبد الظاهر أثناء مداواته له بحقنة مسكِّنة: «**أنا كنت خدمات طبية في حرب ١٩٧٣م**»، في محاولة للتركيز على المواطنة كإطار جامع، مضادٌ للنظرة الدينية للعلاقات بين الناس التي يتبناها التيار الإسلامي.

منحى توظيفي جديد لقضية المواطنة نجده في نفس الفيلم، وفي مشهد كان أحد المشاهد المهمة التي مهَّد بها السيناريو لانتقال علي عبد الظاهر الإرهابي عن قناعاته = وهو مشهد مباراة كرة القدم التي يلعب فيها منتخب مصر ضد فريق أفريقي، وتبدأ مشاعر علي من الكراهة لهذه المباراة في كرة القدم المحرَّمة التي اضطر للجلوس أمامها؛ كي لا يبدو نشازاً فينكشف أمره، وتتصاعد بوتيرة متسارعة مع أحداث المباراة، وتفاعل من حوله، وتعليل الأم حماسها في المتابعة ـ وهي التي لا تهتم بكرة القدم ـ بأن مصر هي من تلعب، يتأثر عليٌّ بإدراك المنتخب المصري لهدف التعادل، تعلو شفتيه ملامح ابتسامة وهو يتابع حماس من حوله، ثم مع إحراز المنتخب لهدف الفوز لا يشعر علي بنفسه إلا وهو يقفز فرحاً محتضناً جاره في المشاهدة الذي ينتبه بعد لحظة أنه هو هو الجار النصراني، يجلس علي الذي تقترب الكاميرا من أصابعه وهي تتابع لحن الأغنية الوطنية التي يذيعها التلفزيون بعد فوز المنتخب.

على الرغم من جودة تنفيذ المشهد التي لا تخلو من افتعال، إلا أنها تكشف ـ وبوضوح ـ مأساة وطن **لا يعطي نظامه للشعب ما يجعله فخوراً بالانتماء له بعد القمع والمحاصرة أكثر من مباراة كرة قدم، وأغنية، وتاريخ قديم لنصر يتيم!**

## (٨)

تعليل جاذبية التيارات الإسلامية وانضمام الشباب لها بسوء الظروف المادية والفقر والفشل الاجتماعي؛ يُعدُّ عاملاً مشتركاً بين الأفلام والمسلسلات التي حاولت تنميط صورة الإسلامي على الشاشة، خاصّة الإسلاميين الذين يتبنون العنف.

قبل الشاشة المصرية نشير هنا إلى فيلم (syriana) وهو فيلم أمريكي مهم من إخراج ستيفن كاهان، وبطولة: جورج كلوني، ومات ديمون.

نلاحظ في هذا الفيلم عملية تجنيد يقوم بها الإرهابي (قام بدوره الممثل المصري عمرو واكد) لبعض الأفراد من أجل ضمهم لمجموعته، سنلاحظ أن الشباب المؤهل للتجنيد هنا هو شباب أسيوي مسلم، فقدوا عملهم وهناك ضغط عليهم في الدولة الخليجية التي يقيمون فيها من أجل أن يصححوا أوضاعهم ويلتحقوا بعمل جديد قبل أن تُلغى تأشيرت إقامتهم؛ أي: إنهم شباب فقراء محبطون بدون عمل مهددون

بالترحيل، هذا هو النموذج المثالي للشباب الذي يقع في فخ جماعات العنف في تصور صانع الفيلم الأمريكي.

إذا عدنا للشاشة المصرية = فقد قابلنا في فيلم الإرهابي بطله علي عبد الظاهر وهو شاب فقير ومحبط ويعاني من الحرمان الجنسي وقد ترك دراسته وعمله؛ لأن الحكومة كافرة، وفي مسلسل العائلة = سنجد مصباح (طارق لطفي) الذي سيصير إرهابياً بعد ذلك يقابلنا في الحلقة الأولى من مسلسل العائلة ابناً لبوَّاب العمارة التي يسكنها الأستاذ كامل، ويعاني من فقر والده، وغلظته وقسوته معاً.

ابناً للبوَّاب أيضاً، ولكن بوَّاب عمارة يعقوبيان كان طه (محمد إمام)، في فيلم عمارة يعقوبيان ـ المأخوذ عن رواية الأديب المصري: علاء الأسواني، ذائعة الصيت ـ طه أيضاً فشل في الالتحاق بكلية الشرطة لكون أبيه حارس عقار، وفشل في تطوير علاقته بحبيبته بسبب سوء الظروف المادية.

في فيلم وحيد حامد «دم الغزال»: سنجد تركيزاً على الفشل الاجتماعي والعاطفي أيضاً للشيخ جابر.

وفي فيلم الإرهابي يستثني صلاح ذو الفقار من اتهام ولده للجماعات الإسلامية بالعمالة؛ فيقول: **«فيهم ولاد غلابة، وقعوا تحت تأثير الجماعات دي نتيجة لفقرهم وجهلهم»**.

يجعل إريك هوفر في كتابه: «المؤمن الصادق» الفقراء، والمحبَطين، والفاشلين اجتماعياً، والمنبوذين، والعاجزين عن الإنجاز الفردي = هم الشخصيات الأساسيَّة المرشَّحة للانضمام للحركات الاجتماعيَّة الثائرة، وهذا التحليل هو ما تتبنَّاه كثيرٌ من الكتابات النظرية، أو الأعمال الفنِّية المقدَّمة للسينما والتليفزيون حول الإسلاميين.

عندما نحاول تحليل هذه الصورة النمطية للإسلاميين، سواء منهم من يمارس العنف، أو من لا يمارسه، ونحاول اختبار صدقها، وهل بالفعل أولئك المنتمون للتيار الإسلامي بتنوعاته فشلة، وفقراء، ومهمَّشين؟

الذي لا شك فيه أن التيار الإسلامي ـ كأي تيار متمدد اجتماعياً ـ سيوجد فيه طبقات اجتماعيَّة دنيا، ووسطى، وعليا، سواء الطبقية الاقتصاديَّة الاجتماعيَّة، أو الطبقية التعليمية الثقافيَّة.

وإلى حد كبير لا يمكننا أن ننازع أن الفقر والتهميش هو أحد عوامل الانضمام إلى الحركات الاجتماعيَّة، خاصَّة الإسلاميين، لكن محل النقاش هاهنا في ثلاثة أمور:

**الأوَّل**: هل الفقراء والمهمَّشون ينضمون إلى الحركات الاجتماعيَّة بدافع اليأس المجرَّد؟ أم لكون هذه التيارات تحمل أفكاراً تجد صدىً في نفوس أولئك المهمَّشين؟

جواب هذا السؤال سيكون سهلاً جداً إذا أجبت عن سؤال آخر: لماذا ينضمون للإسلاميين بالذات، ولا ينضمون لأية حركات اجتماعيَّة أخرى بنفس الدرجة؟

**الثاني**: إن نسبة الطبقة الوسطى الاجتماعيَّة، والاقتصاديَّة، وحملة المؤهِّلات العليا، وخريجي كليات النخبة في الإسلاميين = هي نسبة لا يُستهان بها، بل إن معظم قيادات العمل الإسلامي ـ بما فيها قيادات تيارات العنف، والعمل المسلَّح، وقادة جماعة الجهاد، والجماعة الإسلامية ـ هم من خريجي كليات الطب، والهندسة، والإعلام، والألسن، والعلوم، والحقوق، وبعضهم من عائلات مرموقة وغنية، وهذا يدل دلالةً قاطعةً على عجز هذا النموذج التنميطي الشائع عن فهم الحالة الإسلامية، ويدل أيضاً على تشوه هذه الصورة النمطية، واختزالها.

**الثالث**: هذا الفقر والتهميش لو تغاضينا عن سطحية جعله سبباً كافياً لانضمام أولئك الشباب للتيارات الإسلامية = لماذا يتم التعامل باستحياء شديد مع مسؤولية السلطة المترهِّلة القمعية الفاشلة اقتصادياً، وسياسياً، وتنموياً، عنه؟

محاولة التفكير المعمَّق في أجوبة هذه الأسئلة الثلاثة، سيقودونا بوضوح إلى كم السطحية والاختزال في تنميط صورة الإسلاميين، ويقودنا إلى تبيُّن طبيعة الرسالة الهشَّة التي يتم تسويقها جماهيرياً من خلال السينما والتلفزيون.

والعجيب أن الدراسات العلمانية[1] التي تحاول تحليل الحالة الإسلامية تركز على انتماء شباب التيارات الإسلامية للطبقة الوسطى، وأنهم ممثلون لطبقة الشباب الطموح الذي تمت محاصرة طموحاته ولا يجد فرصاً سياسية واجتماعية واقتصادية كافية، ويحتاج لحماية مكانته الاجتماعية من الانهيار؛ فينضم لتلك الجماعات.

والحقيقة أن هذا التحليل ينطوي على إشكالية كبيرة وهي أنه يتجاهل أن شباب الطبقة الوسطى هم عصب أية حركة اجتماعية في العالم كله، فهم في الحقيقة لم يقدموا تفسيراً للظاهرة بقدر ما وصفوها على نحو لا يساعد على فهم خاص بالتيار الإسلامي، كما أن هذا التحليل كالعادة يتجاهل أن قيادات التيار الإسلامي بلا استثناء تقريباً كانوا إما من عائلات غنية وإما من مجالات تعليمية ومهنية مرموقة في المجتمع المصري، وبالتالي لا يمكن أن يتم تفسير الظاهرة وفقاً للمفاهيم التي تطرحها هذه الدراسات.

---

(١) انظر أمثلة عليها في: عبد الله شلبي، «البدايات: الأصولية الإسلامية في المجتمع المصري»، (القاهرة: مركز المحروسة، ٢٠١٤م)، (ص/ ٦٦ ـ ٦٨).

**وفي الحلقة السادسة من المسلسل:** يقابلنا مصباح ابن البوّاب، الذي صار الآن طالباً جامعياً يبيع تفوقه للطلبة الأغنياء، عن طريق إعداد وتيسير المواد العلمية لهم، ليأتي زميل شيوعي ويضغط بشدة على جرح كرامته، محاولاً انتزاعه من بين هذه الطبقة الرأسمالية المتعفّنة التي تحاول استغلاله، ليعود زعيم الطلبة الأغنياء، ويدخل في شجار مع الطالب الشيوعي، ليأتي زميل ثالث وينتشل مصباح من وسط هذه المشاجرة قائلاً له: «**إحنا نروح نقعد في الجامع، مالناش دعوة بيهم**».

يتم في هذا المشهد ترميز ظروف نشأة الجماعات الإسلامية في الجامعات المصرية إبّان بدايات حكم السادات، وكيف نجحت هذه الجماعات في استقطاب الشباب، ونلاحظ أيضاً إصرار صانع العمل على نفس الصورة النمطية: الجماعات الإسلامية كمتنفّس لشابٍ مُحبَطٍ، فقيرٍ، يائسٍ، بائسٍ، وهي نفس الصورة التي قابلتنا من قبل في شخصية علي عبد الظاهر، ونفس الصورة التي كان عليها طه في عمارة يعقوبيان، والشيخ جابر في دم الغزال. والزيادة هنا: أن أحد مشاكل هذا الشباب أنه لا يجد إطاراً سياسياً وطنياً جاذباً له.

في الحقيقة: إن التغطية التي قامت بها الشاشة المصرية لتيارات العنف كانت تغطية دعائية خطابية، ضعيفة إلى حد كبير من الناحية الدرامية، وهي أشبه بالندوات الفكرية وليس هناك بناء درامي قوي، وباستثناء لمحات قليلة فهي أعمال ضعيفة جداً من الناحية الفنية، سواء من ناحية ضعف السيناريو وسطحية الحبكة ومباشرتها أو من ناحية تقنيات التصوير والإخراج التي كانت فقيرة وموغلة في التوظيف الأيديولوجي بلا أي إبداع سينمائي حقيقي.

كما قامت التغطية هنا بتشويه كل ما هو إسلامي؛ فحتى الهامش النقدي البائس الموجود في السينما الأمريكية لا نجده هنا إلا بصورة محدودة كالنقاش الذي حدث بين ضابط أمن الدولة والمفكر فؤاد مسعود، حول أولوية الحل الأمني أم الفكري، وهو النقاش الذي تم فيه عرض وجهتي النظر بتوازن، **ثم تُركت خاتمة الفيلم التي سيقتل فيها فؤاد مسعود، وسيقتل فيها الإرهابي الذي غير فكره معه، لتكون هذه الخاتمة هي المرجع لكفة الحل الأمني، الذي ليس حلاً في الحقيقة بل هو جزء من المشكلة.**






# ضد الإرهاب أم ضد الإسلاميين

«الصراع الأساسي ليس مع الإرهابيين الفعليين فقط، ولكن مع الأصوليين الإسلاميين».

**فرانسيس فوكوياما**

«إن الجماعة الإسلامية والإخوان: شيءٌ واحدٌ، ونوعٌ واحدٌ».

**حسني مبارك**

## (١)

أثناء أحد الاستدعاءات الأمنية الروتينية التي تعرَّضتُ لها في مباحث أمن الدولة كباقي الإسلاميين = جرى نقاشٌ بيني وبين الضابط الذي يحقِّق معي حول فكرة الحصار والقمع الأمني، وأنهم لا يخصون به تيارات العنف، ولا حتى الإسلام السياسي، واستشهدت بواقعة القبض على جاري، وهو من جماعة التبليغ والدعوة، التي لم تشكِّل يوماً خطراً على أي نظام حكم، فقال لي الضابط إن جارك سافر للسودان بدون إذن، لذلك أحببنا تأديبه، ثم قال بالحرف: «**كلكم قريبين من بعض، التبليغ بيقوِّموا الواد من على القهوة، والسلفيِّين بيعلموه، والجهاديِّين بيسفروه**».

هذه الجملة تُكثِّف ببلاغة شديدة طريقة تعامل السلطة الأمنية، سواء في مصر، أو في كثير من الدول العربيَّة والأجنبية مع الإسلاميين.

النظرة الارتيابية تحيط بكل إسلامي، فقط الموازنة السياسيَّة في التعامل[١]، ومدى اضطرار النظام إلى الالتزام بالأُطر القانونية هي التي تحدد طبيعة التعامل مع الإسلامي، لكنه على كل حال، وأيّاً ما كان فكره وانتماؤه، يبقى أصولياً، يعاني من مشكلة ـ بدرجة ما ـ مع الحداثة الغربيَّة، أو ـ بدرجة أقل عمقاً ـ مع نظام الدولة الحديثة، وقد يُنظر إليه أيضاً باعتباره يُمثل احتياطياً استراتيجياً لتيارات العنف، فيوماً ما ومهما كان مسالماً = يمكن أن يتحول إلى فوهة بندقية، وإن كانت هذه النظرة الأخيرة خاصة بالأجهزة الأمنية التي لا تستحضر إشكاليات الحداثة الثقافية كما يستحضرها الساسة والمثقفين وصانعو الأفلام.

نفس المعضلة التي عاني منها المسلمون بعد شنِّ أمريكا حربها على الإرهاب =

(١) من الأمثلة اللافتة على ما يمكن أن تصل إليه هذه الموازنات = اعتقال جهاز أمن الدولة أهم أفراد التيار المدخلي في مدينة المنصورة؛ لأن ما وقعوا فيه من دخول في صراع مع السلفية التقليدية، خاصَّة الشيخ محمد حسَّان، أدى لنشاط ونشاط مضاد، وهم لا يريدون تحريك المياه الراكدة في المدينة. وللتوسع حول أنماط تعامل النظم السياسية مع التيارات الإسلامية، وكذلك أنماط تعامل التيارات الإسلامية مع نظمها الحاكمة، راجع: حسنين توفيق إبراهيم، «النظم السياسية العربية: الاتجاهات الحديثة في دراستها»، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٥م»، (ص/ ٢٤٤ ـ ٢٥٢).

عاني منها الإسلاميون في مصر، وبصورة أشد عنفاً وأكثر ضراوة، **في ظل سلطة قمعية** لا تتقيَّد ولا حتى بإطار الاستثناء القانوني والحقوقي الذي سمحت به الأجهزة الأمنية الأمريكية لنفسها، بل انتهاك مفتوح، واستحقاقات حقوقية وقانونية مُهدَرة.

على الرغم من كون شرائح الإسلاميين من الإخوان المسلمين، والسلفيين التقليديين على تنوع اهتمامتهم العلمية، والدعوية، والحركية = لم يدَّخروا وُسعاً في إظهار براءتهم من أعمال العنف، وعلى الرغم من أنهم ناظروا، وناقشوا، وكتبوا، في نقد أفكار جماعات العنف، وعلى الرغم من أنهم احتملوا السبَّ والطعن الذي وجَّهته جماعات العنف لهم، واتهمتهم ساعتها بالتماهي مع السلطة = على الرغم من ذلك كلِّه؛ **لم يتوقف خطاب السلطة بكافة أدواته عن الخلط بين أولئك الإسلاميين، وبين جماعات العنف، ووضع الجميع في سلة واحدة.**

والواقع أن **هذه الرؤية السلطوية للتيارات الإسلامية** ليست وليدة السنين الأخيرة؛ ففي تقرير تم رفعه لجمال عبد الناصر من قِبل مجلس الوزراء ولجنة من المخابرات العامة والمباحث العامة والمباحث الجنائية = وردت عدة أفكار مهمة جداً تتصل بهذه الرؤية الأمنية منها تعبير التقرير عن أحد المشاكل التي تقابل الأجهزة الأمنية في التعامل مع الإخوان المسلمين يوم كانوا هم العدو: «صعوبة واستحالة التمييز بين أصحاب الميول والنزعات الدينية وبين معتنقي الأفكار الإخوانية، وسهولة وفجائية تحول الفئة الأولى إلى الفئة الثانية بتطرف أكبر».

**والحل الذي يقترحه التقرير لهذه المشكلة هو:**

«بعد دراسة عميقة لموضوع المتدينين من غير الإخوان، وهم الذين يمثلون الاحتياطي لهم = وُجد أن هناك حتمية طبيعية عملية لالتقاء الصنفين في المدى الطويل، ووجد أنه من الأفضل أن يُبدأ بتوحيد معاملتهم بمعاملة الإخوان قبل أن يفاجؤونا كالعادة باتحادهم معهم علينا.

**ومع افتراض احتمال كبير لوجود أبرياء منهم إلا أن التضحية بهم خير من التضحية بالثورة في يوم ما على أيديهم ولصعوبة واستحالة التمييز بين الإخوان والمبتدئين بوجه عام** فلا بد من وضع الجميع ضمن فئة واحدة ومراعاة ما يلي:

أ ـ تضييق فرص الظهور والعمل أمام المتدينين عموماً في المجالات العلمية والعملية.

ب ـ محاسبتهم بشدة وباستمرار على أي لقاء فردي أو زيارات أو اجتماعات تحدث بينهم.

جـ ـ عزل المتدينين عموماً عن أي تنظيم أو اتحاد شعبي أو حكومي أو اجتماعي أو طلابي أو عمالي أو إعلامي.

د ـ التوقف عن السياسة السابقة في السماح لأي متدين بالسفر للخارج للدراسة أو العمل حيث فشلت هذه السياسة في تطوير معتقداتهم وسلوكهم، وعدد بسيط جداً منهم هو الذي تجاوب مع الحياة الأوروبية في البلاد التي سافروا إليها. أما غالبيتهم فإن من هبط منهم في مكان بدأ ينظم فيه الاتصالات والصلوات الجماعية أو المحاضرات؛ لنشر أفكاره.

هـ ـ التوقف عن سياسة استعمال المتدينين في حرب الشيوعيين واستعمال الشيوعيين في حربهم بغرض القضاء على الفئتين، حيث ثبت تفوق المتدينين في هذا المجال؛ ولذلك يجب أن نعطي الفرص للشيوعيين لحربهم وحرب أفكارهم ومعتقداتهم، مع حرمان المتدينين من الأماكن الإعلامية»[١].

وأظن وضوح عبارة التقرير ومباشرتها وصراحتها تغني عن أي تعليق، ونعود الآن لحاضرنا القريب، ففي نهاية عام ٢٠١٠م وضعت صحيفة روزا اليوسف ـ إحدى الصحف الناطقة بلسان السلطة دائماً ـ صورة ياسر برهامي، واصفةً إياه بأنه أخطر رجل ضد مصر، وهو الوصف الذي صار اليوم بمثابة النكتة، بعد أن ظهر جلياً أن الرجل لا خطر منه على الإطلاق!

تزامن هذا مع خطاب محمد حسني مبارك في نهاية العام نفسه، والذي تساءل فيه: «أين دعاتنا الأجلَّاء ومفكرونا من دعاة السلفية والجمود والانغلاق، وأين هم من فوضى الفضائيات الدينية»[٢].

ويقول وزير داخليته في التسعينات عبد الحليم موسى: «لا فرق بين الجماعات الإسلامية المختلفة؛ لأن هذه الجماعات هدفها واحد ولا فصل ولا فارق بين من يُدعون عقلاء المسلمين أي الإخوان وبين الآخرين؛ لذلك أقول: إن هؤلاء جميعاً نتاج بعضهم البعض، وفي الماضي كان يوجد التنظيم السري العسكري والآن يوجد باسم الجماعات الإرهابية»[٣].

---

(١) انظر نص التقرير كاملاً في: محمد الغزالي، «قذائف الحق»، (بيروت: دار القلم، ٢٠١١م)، (ص/ ٨٣ ـ ٨٩). وفي هذا الكتاب نشر الغزالي أيضاً تقريراً عن ممارسات البابا شنودة رأس الكنيسة الأرثوذكسية، وأنا أميل للوثوق في التقريرين وأنه تم تسريبهما له كجزء من معركة الدولة الساداتية مع الناصرية ومع البابا شنودة، وتقرير شنودة بالذات تم توزيعه على عدد كبير من الجهات وقتها.

(٢) https://www.youtube.com/watch?v = xueCCzVN7Q4

(٣) جريدة الأهرام، ٧/ ١/ ١٩٩٣م، (ص/ ٧)، بواسطة: هشام مبارك، «الإرهابيون قادمون: دراسة مقارنة بين موقف الإخوان المسلمين وجماعات الجهاد من قضية العنف»، (القاهرة: مركز المحروسة، ١٩٩٥م)، (ص/ ٤٣٤).

وبالتالي فالمشكلة القمعية هنا تتعدَّى حتى مفهوم الإسلام السياسي إلى جماعاتٍ، وتياراتٍ دعوية، وتعليمية، لا علاقة لها من قريب، أو من بعيد، لا بالإرهاب، ولا حتى بالصراع السياسي مع السلطة.

يقول كاتبا تقرير: «الإسلام والغرب»: «وطبيعي أن بعض الحركات السياسيَّة الإسلامية، أو الزوائد الخارجة عن الحركات السياسيَّة موجودة بالفعل، ويمكن وصفها بجلاء أنها خطيرة. إنها خطيرة لأنها تتبنَّى العنف، وتلتزم به في غالب الأحيان. وكثيراً ما تتخذ ساحة لنشاطها المواقع ذات الظروف القُلَّب غير المستقرة. وليست المشكلة هنا هي أن الأفكار ولغة الحركة إسلامية الطابع والمضمون، بل إن تعبيرهم عنها تعبير إجرامي، يشتمل على الاغتيالات والتفجيرات. وتستلزم هذه الأعمال الإجرامية استجابةً حازمةً، قد تكون القوة عند الضرورة، وكذلك الإجراءات القانونية. **ولكن الخطأ القاتل المحتمَل الذي يرتكبه الكثير جداً من الحكومات الإسلامية الواقعة تحت حصار هذه الأفعال، مثل: الجزائر، ومصر، وتونس؛ هو أنها تخلط بين الرسالة وبين الفعل. وغالباً ما تخفق هذه الحكومات في التمييز بين الجوانب المختلفة للإسلام السياسي. وإذ تعمد هذه الحكومات إلى جمع كل الفرق الإسلامية حسبما اتفق مع بعضها، وتوجِّه إليها جميعها الإدانة، دون اعتبار لآرائهم ووسائلهم في العمل، إنما تخاطر بوضع نظم الحكم الرسمية في وضع لا تُحسد عليه، فتبدو في ظاهر الأمر وكأنها تشنّ حرباً ضد الإسلام ذاته، وهو تصور يحمل في طيَّاته كل عناصر الهلاك**»[(١)].

والحقيقة أن هذا التصور الذي يؤدي إلى الهلاك ـ على حد تعبير الكاتبين ـ ليس تصوراً خاصاً بالدوائر السياسيَّة، بل إننا نجد له صدىً واسعاً في الدوائر الفكرية العلمانية بالذات.

يقول فرج فودة عن تنوعات التيارات الإسلامية: «**الكل يعمل من أجل هدف واحد، وهم ينسِّقون فيما بينهم الأدوار**، وكل منهم يستفيد بعناصر القوة في الآخر، والتناقضات بينهم يمكن القفز فوقها، والتجاوز عنها، وتأجيلها إلى ما بعد الوصول إلى الهدف، وهو التمكن من كراسي الحكم»[(٢)].

ويقول: «تتعدد الأشكال، ويختلف الرجال، لكن الأفعال تظل نفس الأفعال... مطلوب دائماً أن يتشتت ذهن المتفرِّج وهو يرى الجهاديين يهددون،

---

(١) «الإسلام والغرب»، (ص/١١٨).

(٢) فرج فودة، «الإرهاب»، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٢)، (ص/٤٧).

وأحياناً يغتالون، والإخوان يصمتون، وأحياناً يستنكرون، وأصحاب المال ينفقون، وأحياناً يشترون، وأن يتسلح الإرهاب بسماحة البعض، وجاذبية دعوتهم، وبأموال البعض الآخر، وإعلامهم، وأعلامهم... أجزم أن المعادلة الجديدة هي سبب في خلط الأوراق، وهي التي تفسر لنا مدخلاً خطيراً لتنامي الإرهاب، هو **تعدد الوجوه، وتنوع الأصوات، بينما القلب واحد، والقصد واحد، والكل في واحد**»[1].

ويقول رفعت السعيد: «إنه مهما حاولنا البحث عن مبررات للتمييز أو التفريق أو التمايز بين معتدل ومتطرف في الجماعات المتأسلمة = فإننا في اعتقادنا نعود لنجدهم يرددون ذات الأقاويل وإنما بنغمات متفاوتة وتنويعات قد تختلف في المظهر لكنها تعود لتلتقي حول ما هو جوهري وأساسي»[2].

**من الناحية الاستراتيجية الأمنية التي تبدو أنها المتحكم الأساسي في هذه الرؤية**: يبدو الإسلام السياسي = خطراً أفدح على الأنظمة، من حيث أنه وجهٌ ناعمٌ يصعب تشويهه، وليس كالإرهاب الخشن يقدِّم للنظام السكِّين التي يذبحه بها.

فالإسلام السياسي يلاعب الدولة بنفس منطقها، ومن داخل منظومتها، وهو يوجِّه تحدياً صريحاً لشعارات الديمقراطية والحرية التي ترفعها، ولا يفتأ يوماً بعد يوم يثبت زيفها وازدواجيتها.

التيارات العلمية والدعوية يمكن الاستفادة أحياناً من خلافاتها مع التيارات السياسيَّة، ولكنها تبقى من الناحية الأمنية خطراً أيضاً بسبب سهولة انتقال الإسلامي بين أطياف الإسلاميين بمجرد دخوله لدائرتهم، مما يشكل عبئاً كبيراً على موارد الأجهزة الأمنية المطالبة بتتبع كل هذه التيارات المتمددة اجتماعياً، والتي لا تتوفر في الوقت نفسه على ما يمكن اعتباره أسباباً مُقنِعَة جماهيرياً، تعطي غطاء لقمعهم قمعاً يريح الأجهزة الأمنية من عناء الرصد والتتبُّع المستمر.

من وجهة نظر المثقفين وصانعي الأفلام وحاملي أقلام التحديث = فإن كل التيارات الإسلامية تعاني من مشكلة كبرى مع الثقافة الحداثية الغربية، وهم يسمعون من الإسلاميين جميعاً بمختلف توجهاتهم، تيارات العنف وغيرها أفكاراً في الاجتماع والسياسة والاقتصاد والفن قد تتنوع في شيء من تفاصيلها وقد تختلف في بعض

---

(١) المصدر السابق، (ص/ ٥٢ ـ ٥٣).

(٢) قضايا فكرية، العدد العاشر، بواسطة: «الإرهابيون قادمون: دراسة مقارنة بين موقف الإخوان المسلمين وجماعات الجهاد من قضية العنف»، (ص/ ٤٣٤)، وقد علق مؤلف الكتاب بالحجج الناقدة لهذا التصور (ص/ ٤٣٤ ـ ٤٣٦).

جهاتها إلا أنها في السائد الأعم منها ومهما بدت معتدلة ووسطية = تبقى رافضة للحداثة الغربية في مرتكزاتها الأساسية.

من ناحية أخرى: فإن كل هذه التيارات بدرجة ما هي تيارات مقاومة للتجانس الثقافي الذي تحاول الدولة فرضه، فهي حتى في أكثر صورها خضوعاً للسلطة، تكون السلطة على يقين من أنه خضوع عجز واضطرار أو حتى مداهنة، لكنها تعلم أيضاً أن لهذه التيارات جميعاً نشاطات وتحركات مهما بدت هامشية وغير مقلقة ومهما اقترنت بالمداهنة أو المداراة = فهي تؤثر على المجال العام وتعيق بسط سيطرة الدولة عليه، وتُؤدي إلى وجود قوة ناعمة كامنة ستكون ذات خطر يوماً ما إن أُحسن استغلالها.

**من ذلك كله نشأت دوافع تغطية الإسلاميين الذين لا ينتمون لتيارات العنف، ولم تقتصر التغطية على تيارات العنف فحسب، وهي التغطية التي سنحاول تناول معالمها ومعالم صورة الإسلاميين فيها في الأجزاء القادمة من البحث.**

## (٢)

إذا استوعبنا هذا التصور الفكري والأمني في الوقت نفسه = سنعلم أن المنتج الإعلامي المتجسِّد على شاشتي السينما والتليفزيون، لا بد أن يتماهى مع هذا التصور، وبالتالي فالمشكلة سيداتي آنساتي سادتي، المشاهدين ليست في هذا الإرهابي صاحب الرصاصة والوجه الصارم فحسب، بل حتى هذا الطبيب، أو المهندس، أو المحامي الأنيق ذو اللحية المشذَّبة، وجارك الملتحي الذي يصلي معك في المسجد ولم تر منه يوماً بادرة عنف = كل أولئك خطرٌ داهمٌ، لا يبتعد كثيراً عن خطر الإرهاب الخشن، فالحقيقة أن التغطية هاهنا والذم والتشويه هاهنا كما كان في الأفلام الأمريكية هو ضد عموم الإسلاميين، وليس ضد جماعات العنف فحسب.

في هذا الإطار قدَّمت الشاشة الكبيرة والصغيرة أعمالاً كثيرة تحاول تغطية الإسلاميين من غير جماعات العنف والتطرف الخشن، وسنختار هاهنا عملاً أساسياً ومهماً وهو فيلم: «طيور الظلام»، للمؤلف: وحيد حامد، والمخرج: شريف عرفة، وبطولة: عادل إمام، ورياض الخولي، وأحمد راتب، ويسرا، وجميل راتب. إنتاج عام ١٩٩٥م.

تم تقديم هذا العمل في وقت حساس جداً، وهو الوقت الذي اختار النظام المصري فيه أن يغير سياسته في التعامل مع جماعة الإخوان المسلمين، وأن ينتقل من سياسة إرخاء الحبل إلى سياسة المواجهة الأمنية.

في الفترة من اغتيال السادات إلى نهاية عام ١٩٩٤م: سمح النظام للإخوان المسلمين بتواجدٍ محسوبٍ سياسياً، واجتماعياً، بلغ أقصى درجات سماحه في برلمان ١٩٨٧ ـ ١٩٩٠م، حين حصل الإخوان على ستة وثلاثين مقعداً. في هذه الفترة كان النظام قد جمع بين الحظر القانوني على الجماعة وعدم السماح لها بإنشاء حزب سياسي، وبين تركه لها تتحرك في الفضاءات السياسيَّة والاجتماعيَّة والنقابية، تُقِيم تحالفاتها، وتصدر بياناتها، وترفع أحياناً لافتاتها.

في النصف الأول من تلك المرحلة كان النظام مشغولاً بتثبيت أركان حكمه، ويحاول فتح قنوات اتصال مع جميع فئات المعارضة، وناسب هذا جداً سياسة الإرخاء التي اتَّبعها مع الإخوان.

في النصف الثاني منها: كان النظام يخوض معركة ضارية مع جماعات العنف، وكان تحييد الإخوان، بل والاستفادة من إدماجهم سياسياً؛ مهماً جداً وقتها.

الآن اقترب النظام إلى حد كبير من السيطرة على جماعات العنف، بالتوازي مع بدايات خطوات حصار جماعة الإخوان التي حصلت في برلمان ١٩٩٤م على مقعد واحد. النظام الآن بات يرى خطراً في التمدُّد المجتمعي لجماعة الإخوان المسلمين، فهي الآن جبهة المعارضة الوحيدة التي تملك رصيداً شعبياً لا يملكه حتى الحزب الحاكم، وبالتالي: فلا معنى لاستمرار السياسة السابقة في التعامل مع الجماعة، بل لا بد من الانتقال لمرحلة جديدة، اختار فيها النظام الذي تضخَّم ذراعه الأمني = إضعاف الإخوان، لا تقوية نفسه[1].

وفي نفس الظروف تقريباً في عام ٢٠١٠م وعندما كان النظام يستعد لخوض معركة التوريث، وقبيل انتخابات البرلمان الذي يبدو أنه كان سيتحمل عبء تمرير التوريث، وبرعاية ظاهرة ومعلنة من الدولة تم إنتاج مسلسل الجماعة لنفس مؤلف طيور الظلام: وحيد حامد، ولكن جاء العمل الثاني أضعف من طيور الظلام بكثير، جاء فجاً دعائياً، بنيته الدرامية هشة وأشبه بجلسات المثقفين الحوارية في الندوات أو على المقاهي.

في السطور القادمة سنحاول تحليل الطريقة التي قامت بها الشاشة المصرية بتغطية تيارات الإسلام السياسي، وهل كانت أمينة ونزيهة في هذه التغطية أم وقعت في نفس الأخطاء التي ارتكبتها في تغطيتها لتيارات العنف والصراع المسلح مع الدولة.

---

(١) للتوسع في هذا الموضوع انظر: «النظام السياسي والإخوان المسلمون في مصر: من التسامح إلى المواجهة»، حسنين توفيق إبراهيم، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٨م)، و«صراع على الشرعية: الإخوان المسلمون ومبارك»، هشام العوضي، نشر: مركز دراسات الوحدة العربية.



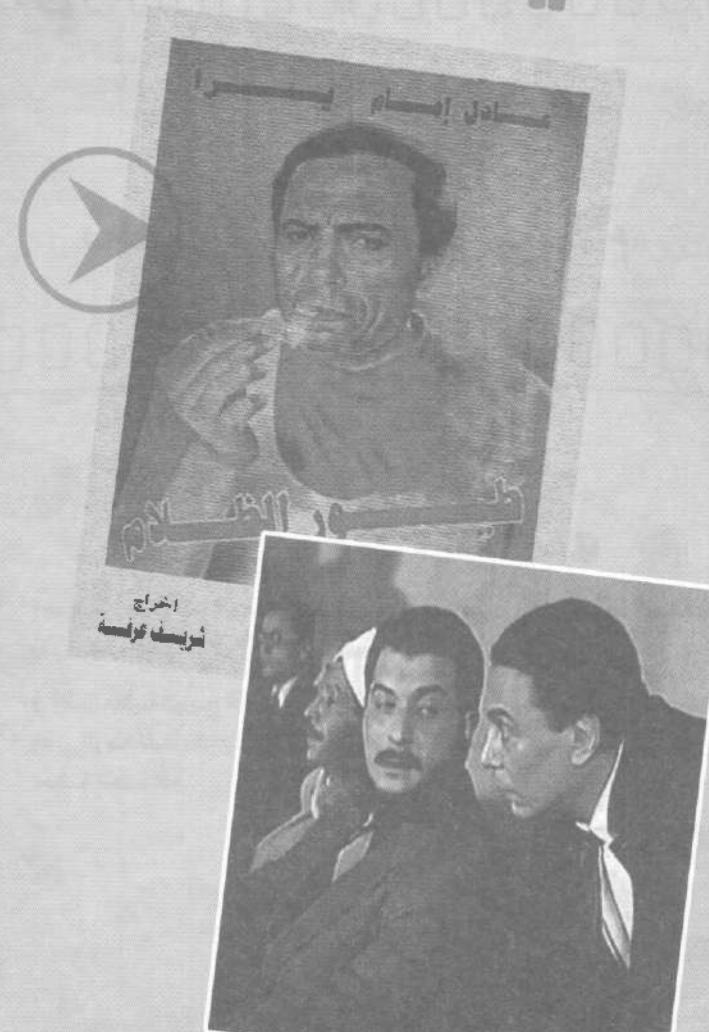

# تحليل فيلم «طيور الظلام»

«جماعة الإخوان المسلمين هي مظلّة وبنك لجميع التنظيمات الإسلامية العنيفة، رغم اختلاف المنهج؛ فالإخوان هم الوجه المعتدل..

في إطار عملية توزيع الأدوار التاريخية تظل الباب الموارب لتنظيمات الجهاد، وهي الوجه المدني البديل والمنتظَر دائمًا لقطف الثمار، وجني النتائج، حين تأتي لحظة الحصاد».

**حسن بكر**

# طيور الظلام



## (١)

في إطار التصور الذي تمثله المقولة التي صدرنا بها هذه الصفحة من بحثنا، وبعد عام واحد من إنتاج فيلم الإرهابي، ولنفس بطل فيلم الإرهابي، يخرج علينا هذا الفيلم الذي لا يقل أهمية عن فيلم الإرهابي، وإن كان أكثر عمقاً، وأجود صناعةً بلا شك.

ثلاثة أصدقاء من خريجي كلية الحقوق، تجمع بينهم الصداقة وزمالة الدراسة، ولكن تتفرَّق بهم مسالك الحياة، وتشعُّباتها، وتداخلاتها.

**فتحي نوفل** (عادل إمام) الانتهازي، الباحث عن فرصة تنتشله هو وأسرته من قاع الفقر إلى مصافِّ الطبقة الحاكمة، وتأتيه هذه الفرصة بالفعل، عندما يستغل مواهبه لمساندة وزير وعضو مجلس شعب، لم يكن ليحافظ على مقعده لولا مواهب فتحي وطموحه، الذي لخَّصه في جملة حوارية في أول مشاهد الفيلم يقول فيها: «**أنا عمري ما أبص (أنظر) تحت رجلي، أنا بابص دايماً لفوق.. لفوق**».

**علي الزناتي** (رياض الخولي) اشتغل بالمحاماة أيضاً، ولكن في مسار مختلف عن مسار صديقه، فقد انتمى للتيار الديني، وبالتحديد ـ وإن كان حوار الفيلم لا يقولها صراحةً ـ للإخوان المسلمين، وفي تبادل مصالحٍ، وجدلية حواريةٍ لا تنتهي، يكشف وحيد حامد عن طرفي الصراع اللذين يتنازعان مصر من وجهة نظره: (الإخوان ـ نخبة الساسة الانتهازيين).

**محسن** (أحمد راتب) زميلهم الثالث يكتفي بالعمل كموظف بسيط في إحدى الشركات، وهو نموذج الوطني النزيه الصادق، الذي يظل بعيداً عن الصراع الدائر بين الحكومة والجماعات المتطرِّفة، ويحاول فتحي نوفل استمالته بالترغيب وبالترهيب؛ لكنه يفشل.

**هذا هو الخط الأساسي لقصة فيلم طيور الظلام.**

والفكرة الأساسيَّة التي يدور حولها فيلم طيور الظلام هي أن كلا الطرفين: الإخوان المسلمين، ورجال الحكومة، وباستعمال كل طرف منهما لأدواته الدينية والسياسيَّة = يمارسان نفس اللعبة السياسيَّة البراجماتية، بكل تحالفتها، وموازاناتها، وصراعاتها

منزوعة القيمة، بداية من المشهد الافتتاحي للتحالف بينهما من أجل إخراج عاهرة من قفص الاتهام، وانتهاء بالكرة التي يتصارعان على ركلها في المشهد الختامي للفيلم.

**الهدف الأساسي**: هو تجريد الإخوان المسلمين من اللباس الديني الذي يُسوِّقون به أنفسهم في المجتمع المصري، وإرسال رسالة للمشاهدين مفادها: نفي الفارق بين رجال النظام الذين يتلظَّى المجتمع بنار ظلمهم واستبدادهم، وبين الإخوان المسلمين الذي يقدِّمون أنفسهم كبديل للنظام، بل لولا فساد النظام = لما أمكنهم تسويق أنفسهم، كما يرى وحيد حامد.

بل إن الفيلم ينقل لنا عبر سلسلة مشاهد = وجهاً إيجابياً لفتحي نوفل يتمثل في ارتقائه بأسرته الفقيرة ومده الذراع لها لتصعد معه، وأيضاً في مساعدته لبعض الفقراء، أو حتى في ارتقائه بيسرا بدلاً من أن تكون امرأة لكل من يدفع، تكون له هو فقط، وعلى الرغم من أن ذلك في الحرام أيضاً إلا أنه يقول إنها بذلك ستكون محترمة، ثم في ارتقائه بها درجة أخرى لتصبح سيدة مجتمع قبل أن يختلفوا في النهاية.

أما علي الزناتي = فلم يعرض الفيلم له وجهاً إيجابياً واحداً، **بل ليس إلا كل دلائل نفاقه ووصوليته وانتهازيته**.

يقول علي الزناتي عن مصادر تمويل نشاطاتهم، أثناء إغرائه لفتحي نوفل ليلتحق بهم كمحامٍ، ليس منتمياً لهم في الظاهر فحسب: «**تبرعات أهل البر والتقوى.. أموال الزكاة.. دعم قوي من دول غيورة على الإسلام**».

فيجيبه فتحي: «**ومن إمتى أموال فقراء المسلمين بيتعمل بيها مكاتب للمحامين؟**».

فيجيبه علي الزناتي بمرافعة طويلة عن ظروفه هو وفتحي ويأسهم وأنه لا بد لهم من انتهاز أية فرصة تتاح لهم.

فيقول له فتحي: «**يعني المسألة...**».

فيقاطعه علي: «**مصلحة.. مصلحتك فين**».

فيقول له فتحي: «**أنا أحب الصراحة**».

هذه الحوار يختصر به وحيد حامد بمباشرة معتادة في التغطية المصرية الفكرة المشار لها هنا، والغرض من كل ذلك هو مخاطبة المشاهِد الذي يرى يومياً ما يمكن أن يُسمَّى بشرعية الإنجاز الإخواني، وهي تتغَّلب على قصور وضعف وعجز النظام.

والسلاح الوحيد الذي يملكه وحيد حامد هو محاولة إفقاد المشاهد الثقة في الجماعة؛ فهو يذكر أنهم يوظفون أموال الزكاة في نشاطاتهم، وبعيداً عن الناحية الفقهية، فواضح أن الغرض هنا هو محاولة إثارة ضغينة المشاهد ودفعه لفقد الثقة في

الإخوان خاصة إن كان ممن دعمهم مادياً يوماً ما، خاصة عندما يتم الربط بين الأموال التي تجمعها الجماعة وبين العمليات الإرهابية.

ويقترن هذا بالطعن في النوايا والأغراض وإبراز الدوافع السياسية، والإشكال هنا أنه حتى لو كان صحيحاً = فهو في النهاية وبمنطق السياسة الوضعية التي يسير عليها النظام نفسه يعد شيئاً طبيعياً خاصة والمواطن هو المستفيد من هذا، وإذا كان للجماعة أهداف سياسية من وراء نشاطاتها وعلاقاتها الاقتصادية والسياسية فهل للنظام مثلاً أهداف أكاديمية تربوية؟!

يقول عزت العلايلي في مسلسل الجماعة: «الإخوان كيان سياسي بالدرجة الأولى، يسعون للحكم كما تفعل باقي الأحزاب».

وهل الإخوان نفوا هذا؟!

إنهم لا يدعون فرقاً بينهم وبين غيرهم من الأحزاب إلا في المضمون الأيديولوجي الذي يقوم عليه الكيان.

حتى توظيف الدين يمارسه النظام نفسه، بل الدين في الحقيقة في صورة مؤسساته الرسمية وغير الرسمية أحياناً = يعد واحداً من أدوات الدولة الحديثة، وبالتالي فغاية ما يثبته كل هذا: هو أن الإخوان جماعة سياسية وليست دينية محضة، والحقيقة أن الإخوان أنفسهم لا ينكرون هذا، وإنما الفكرة الأساسية هنا أن صانع التغطية يريد القول بأن توظيفهم للدين هو نفاق وليس صادقاً، وهذا يثير التساؤل نفسه: وهل توظيف الدولة للدين هو الصادق؟!

فبفرض صدق الواقع الذي يصوره وحيد حامد = فهو بهذا ينتقد الإخوان من منطلقات قيمية إسلامية، وهي نفس المنطلقات القيمية التي يقيس بها الإسلاميون مدى شرعية السلطة الحاكمة، وبالتالي فوحيد حامد بهذا يعرض الممارسة السياسية على القيم الدينية، وبقدر ما يثبته هذا من نفاق الإخوان (جدلاً) = فإنه يثبت عدم قدرة وحيد حامد على الفصل بين الممارسة السياسية والقيم الدينية، وهنا تكمن المفارقة.

ولا تفسير لهذه المفارقة إلا أن هذا مجرد نقد مؤدلج موظف لخدمة السلطة وليس نقداً يقوم على أسس قيمية متناسقة ومنسجمة يؤمن بها صانع التغطية؛ ولأجل ذلك التوظيف الأيديولوجي الفج يعلق طارق الشناوي الناقد الفني (غير الإسلامي بالطبع) على العمل الآخر لوحيد حامد، مسلسل الجماعة، فيقول: «مسلسل الجماعة هو مسلسل الدولة.. هذه هي الحقيقة، إنه سلاحها في مواجهة ما دأبت أن تصمها بالمحظورة، ومن حق وحيد حامد أن تتوافق آراؤه مع الدولة؛ فهو يعبر عن قناعاته

التي هي أيضاً قناعات الدولة.. ولكن هذا لا ينفي أن هناك حماساً عارماً من النظام لاحتضان المسلسل»[١].

ويقول سليمان جودة: «أنس الفقي (وزير الإعلام المصري) دفع اثنين وعشرين مليون جنيه في مسلسل الجماعة؛ لعرضه على القناة الأولى، فليس هناك شك في أن الهدف من وراء عرض عمل من هذا النوع = إنما هو هدف سياسي بالدرجة الأولى، ولا مجال هنا للفن الخالص، أو الدراما المجردة»[٢].

والغرض الأساسي من هذه التغطية السلطوية المفضوحة هو الشيطنة ولذلك يقول فهمي هويدي: «إن مشكلة المسلسل أنه لم يتعامل مع الإخوان كجزء من الحركة الوطنية، وكفصيل شارك في العمل العام فأصاب وأخطأ ونجح وأخفق، ولكن هاجس الشيطنة الذي ظل يُطل منه طول الوقت = أفقده مصداقيته ورصانته»[٣].

**باختصار: صانع التغطية لا بد أن يعرف أن أعماله الفنية هنا مكشوفة الأدلجة بصورة ظاهرة، وأنها تفتقد للحد الأدنى من الأمانة والنزاهة والموضوعية، وأنه بهذا التفكير هو مجرد موظف أيديولوجي يخدم أحد المتصارعين ولا يتوهم أبداً أنه يطرح فكراً موضوعياً، يمكن أن يُناقش.**

## (٣)

هناك بالطبع قضية تثار هنا وهي أن الفيلم يحوي نقداً للحزب الحاكم، والحقيقة أن مسلسل الجماعة يحمل نفس النقد أيضاً، ولا إشكال في هذا، والجواب عنه ليس هو نفس الجواب عن النقد الموجود في سينما هوليوود، ففي سينما هوليوود النقد كان متاحاً وبحرية ولكن تم رسم إطار له؛ لكي لا يتعداه، **أما هاهنا = فالنقد متفق على مضامينه أصلاً، ولا يقتصر الاتفاق على مجرد إطار تتحرك الأعمال النقدية فيه بحرية.**

يقول طارق الشناوي، الناقد الفني، وأحد أصدقاء وحيد حامد: «يلعب وحيد حامد درامياً عند انتقاده للدولة في تلك المساحة التي نراها مسموحاً بها في برنامج (مصر النهارده): إنه هامش متفق عليه، مقنن بمعايير يضعها ويقودها وزير الإعلام،

---

(١) صحيفة الدستور بتاريخ: (١١/ ٩/ ٢٠١٠) بواسطة: عامر شماخ، «رد هادئ على مسلسل الجماعة»، القاهرة: مكتبة وهبة، ٢٠١٠م)، (ص/ ٥٤).

(٢) صحيفة المصري اليوم بتاريخ: (١٧/ ٨/ ٢٠١٠م) بواسطة: عامر شماخ، «رد هادئ على مسلسل الجماعة»، القاهرة: مكتبة وهبة، ٢٠١٠م)، (ص/ ٥٤).

(٣) صحيفة الشروق بتاريخ: (١٢/ ٩/ ٢٠١٠م) بواسطة: عامر شماخ، «رد هادئ على مسلسل الجماعة»، القاهرة: مكتبة وهبة، ٢٠١٠م)، (ص/ ٢١٤).

ويبدو الأمر وكأنه اتفاق بين الأطراف جميعاً على أن الهدف هو ضرب المحظورة»[1].

**ولكي نعرف مساحة هذا النقد وميزانه = لا بد أن نتأمل في مستوى النقد الذي وجهه وحيد حامد للجماعة والذي وصل إلى حد اتهامها بأنها وراء العمليات الإرهابية.**

يقول حسن نافعة: «أخطر ما في مسلسل الجماعة أنه قدم الجماعة للمشاهد وكأنها فصيل حركي يقوم على تكفير الحاكم ومقاومته بالعنف، وبالتالي لا تختلف كثيراً عن تنظيمات الجهاد أو الجماعة الإسلامية أو القاعدة... وتلك أخطاء فادحة»[2].

وفي فيلمنا هنا تقابلنا سلسلة مشاهد متتابعة أحياناً ومتفرقة أحياناً = يسرد فيها الفيلم لقاء أحد القيادات بعلي الزناتي، ويقول له: إنه صار من القيادات، وأنهم معجبون بجهوده، ويريدون تكليفه بمهام كبيرة، وأول هذه المهام هي زيارة السجناء، يزور علي السجناء ويرسله أحد المعتقلين للقاء مالك أحد محال الصرافة في المهندسين، يخرج علي الزناتي ويلتقي بمالك محل الصرافة عبر استعمال شفرة سرية للتعريف، وطريقة التشفير وكلمات السر للتعريف هي نفس الرمز الذي تكرر في فيلم الإرهابي، والذي يريد في نظري أن يغرس في ذهن الـمُشاهِد الطبيعة التآمريَّة المخابراتيَّة للتيار الإسلامي.

يأخذ علي الزناتي من صاحب محل الصرافة مبلغاً كبيراً من المال، بعد ذلك يتسلم علي الزناتي أوراقاً يبدو أنها مرسلة له من الجماعة، فيقرأها، ويمزِّقها، ويلقيها من نافذة السيارة، لتنتقل الكاميرا بنا لترينا إياه وقد وصل بالقطار إلى محطة أسيوط، ليلتقي برجل يدخن النارجيلة، ويقول له بالنص: **«أنا مُوفَدٌ إليك في مهمة.. الإخوة عندهم عملية كبيرة وخطيرة، هيكون لها صدى واسع وتأثير قوي، وليكم دور فيها.. المطلوب منكم إخفاء شباب المجاهدين اللي هيقوموا بالعملية، وحمايتهم كمان إن لزم الأمر... أنا عاوزك ترتب أمورك، وتعمل حسابك، عشان تستقبل الإخوان الليلة بعد رجوعهم منصورين بإذن الله»**.

تنقلنا الكاميرا بعد ذلك إلى العملية الإرهابية التي نرى فيها ثلاثة من شباب الإرهابيين يقومون بالهجوم على قسم شرطة وتفجيره بمن فيه، ويفرُّون إلى مكتب علي الزناتي، بعد أن تخلى عنهم المسؤول عن تأمينهم، ليطردهم علي، ليفاجأ بعدها بالشرطة تقبض عليه، بعد أن تم رصد علاقته بالعملية.

النمط نفسه من التصوير حدث في فيلم: **(أنا مش معاهم)**[3] حيث كانت البطلة

---

(١) صحيفة الدستور بتاريخ: (٢٥/٨/٢٠١٠م) بواسطة: عامر شماخ، «رد هادئ على مسلسل الجماعة»، القاهرة: مكتبة وهبة، ٢٠١٠م)، (ص/٥٢).

(٢) بواسطة: «رد هادئ على مسلسل الجماعة»، (ص/١٨٩).

(٣) في هذا الفيلم تم عرض نموذج الشاب المنفلت الذي لا علاقة له بالتيارات الإسلامية ولكنه يلبس زيها؛ للتقرب لأحد الفتيات التي يحبها وتنتمي لهم، وفي فيلم (رامي الاعتصامي) لنفس البطل أحمد عيد يلبس =

(بشرى) ذات مظهر أقرب لمظهر فتيات الإخوان المسلمين وتنتهي حبكة الفيلم بأن التيار الذي تنتمي له البطلة وظفها من أجل زرع قنبلة في عملية إرهابية وهي لا تدري.

للوهلة الأولى تتعجب عزيزي القارئ من هذا التسلسل، ولا تفهم ما علاقة الإخوان المسلمين بالعمليات الإرهابية؟! وبالتحديد في أسيوط التي تركِّز الكاميرا على اللافتة الخاصة بها في محطة القطار؛ كونها ارتبطت في ذهن المشاهد بأعمال العنف؛ ليستحضر المشاهِد عمليات العنف الدامية التي شهدتها هذه المحافظة، التي تُعدُّ بؤرةً ثابتةً من بؤر العنف منذ اغتيال السادات، وما علاقة الإسلاميين من ذوي الأموال بهما؟ وكيف يُصوِّر صانع التغطية هاهنا الإخوان المسلمين بأنهم يدعمون الإرهاب، وهم الذين يبالغون في شجب العنف، ويندمجون في المسارات السلمية السياسيَّة، والاجتماعيَّة[1]؟

**ليزول هذا العجب:** لا بد أن تتذكر معي ما سبق نقله عن فرج فودة: «تتعدَّد الأشكال، ويختلف الرجال، لكن الأفعال تظل نفس الأفعال... الجهاديون يهددون، وأحياناً يغتالون، والإخوان يصمتون، وأحياناً يستنكرون، وأصحاب المال ينفقون، وأحياناً يشترون، ويتسلح الإرهاب بسماحة البعض وجاذبية دعوتهم، وبأموال البعض الآخر وإعلامهم وأعلامهم... أجزم إن المعادلة الجديدة هي سبب في خلط الأوراق، وهي التي تفسر لنا مدخلاً خطيراً لتنامي الإرهاب، هو تعدد الوجوه وتنوع الأصوات، بينما القلب واحد، والقصد واحد، والكل في واحد»[2].

هذه الرؤية التي يطرحها فرج فودة من على منبر الفكر والصحافة، تجد طريقها لصنَّاع التغطية في السينما، ليتلقَّاها بعد ذلك المشاهِد العادي في صورة ثقافة شعبية شديدة النفاذ، وذات قدرة عالية على تشكيل وعيه، مع انتشار سطحية التفكير، وزحمة الحياة التي تعيق عن أية محاولة للنقد، والتدقيق، في المعلومات والأفكار، **وبالتالي يقتنع المشاهِد ببساطة وبسرعة بهذه الرسالة، ويقوم في الوعي واللاوعي بدمج جميع التيارات الإسلامية وتنميطها في صورة أُحادية تحمل جنزير العنف، ويتساقط منها دم الضحايا الأبرياء، حتى ولو كانت مشذَّبة اللحية، أنيقة الملبس، تدعي نبذ العنف صباح مساء!**

---

= البطل ثياب التيارات الثورية، لا لإيمانه بأفكارها، وإنما ليلفت نظر الفتاة التي يحبها، وفي فيلم (الثلاثة يشتغلونها) يتم تشويه جميع الأنماط المنفلتة والدينية والثورية وإظهار الأخيرين بمظهر انتهازي، كل ذلك لصالح نمط منكفئ على نفسه مهتم بدراسته ونجاحاته الفردية وليس له أي انشغال ديني أو سياسي، هذه هي رسالة مجموعة الأفلام تلك.

(١) ولا ينفي هذا وقوع اللجوء للعنف منهم أحياناً، لكن هذا لم يحدث في الحقبة التاريخية التي تغطيها هذه الأفلام، وكانت له سياقاته التي ينبغي فهمها وإدانتها دون تعميمها على جميع مراحل الجماعة.

(٢) المصدر السابق، (ص/ ٥٢ ـ ٥٣).

## خامساً: ضد الإسلاميين أم ضد التدين

**في الواقع لا تستطيع أن تعرف أحياناً هل التغطية المصرية ضد الإسلاميين أم ضد التدين؟**

المتابع لتغطية الإسلاميين وطبيعة تصويرهم وتنميطهم على الشاشة المصرية = يلاحظ إشكالية كبيرة جداً، وهي أن النموذج الذي تقدمه الأعمال الفنية المصرية (باستثناء النموذج الذي سنناقشه في الفصل القادم) هو نموذج مضطرب ليس نقيضاً لأفكار الإسلاميين بقدر ما هو نقيض لأقوال عموم فقهاء المسلمين عبر التاريخ، وبالتالي هو لا يطرح تصورات ومفاهيم دينية مبنية على الكتاب والسنة تثبت خطأ الإسلاميين في فهم الكتاب والسنة، وإنما يطرح تصورات ومفاهيم وأفكار تتعارض مع نصوص الكتاب والسنة بحسب أقوال مذاهب الفقهاء المعتبرة عبر ألف وأربعمائة عام هي عمر هذا الدين.

**في مسلسل العائلة**: سنلاحظ دوراً يبدو للوهلة الأولى هامشياً، وهو دور الأب الرسَّام، الذي يحاصر ابنته (ليلى علوي) في خروجها وعودتها بأسئلة، واستجوابات، وملاحظات لا تنتهي، عن طريقة لبسها غير اللائقة، ومساحة العري فيها، وسنلاحظ كيف يشرح المسلسل عبر تطور حبكته أن هذا الضغط من الأب كان أحد عوامل اتجاه الفتاة للتيارات العنيفة.

وفي نفس المسلسل نجد الأستاذ كامل المربي الفاضل المتدين والقطب المنافر للتطرف والإرهاب = يحضر حفلة منزلية فيها راقصة ويصفق لها ويضحك وهي تتمايل عليه.

ونجد تشويهاً كبيراً في نفس المسلسل للممثلات اللواتي يعتزلن الفن وأنهن كما يصورهن المسلسل مجرد متاجرات بالحجاب.

وفي نفس المسلسل نجد إنكاراً لمسألة عذاب القبر وهو ما استدعى ردوداً وانتقادات وجهها شيخ الأزهر ومفتي الديار المصرية والشيخان محمد متولي الشعراوي ومحمد الغزالي رحم الله الجميع، مما أدى لتعديل في سيناريو الحلقة الثامنة والعشرين بحيث يظهر أن قصد محمود مرسي كان الاستفسار لا التشكيك.

**في فيلم الإرهابي**: نلاحظ عدة سمات في العائلة النموذج، التي اختارها لينين الرملي كمعبِّر عن الأسرة المصرية السويَّة، والتي يساعد اتزانها على عودة هذا الإرهابي لصوابه وتغييره لقناعته:

**أوّلاً**: في العائلة بنتان وأمهما بغير حجاب، ولا حتى غطاء رأس (ليست المشكلة مع النقاب إذن).

**ثانياً**: البنت الكبرى تُعبِّر عن حبها لعلي عبد الظاهر بقبلة فوق خدِّه.

**ثالثاً**: البنت الصغرى تعمل فتاة إعلانات، وتجلس بصورة طبيعية أمام رجل غريب ومعظم فخذها عارياً.

**رابعاً**: الابن تقدميٌّ مُتحرِّرٌ، لا يجد حرجاً في شرب الخمر الموجود بصورة طبيعية جداً، في حفلة عيد ميلاد تقيمها هذه الأسرة، وأمه تنكر عليه فقط أنه يعطي الخمر لعلي عبد الظاهر وهو غير معتاد على الشرب.

**خامساً**: وعلى عكس ما حرص عليه مسلسل العائلة، لم تظهر على هذه الأسرة أي مسحة تديُّن أو تعبُّد، باستثناء بعض الأعمال الخيرية التي يقوم بها الأب، وتمَّت الإشارة لها بصورة عابرة.

**سادساً**: يركِّز الفيلم بصورة واضحة ومتكررة على الجارة المسيحية، والتي تنهي زوجها عن شرب الخمر، وتلومه لعمله في مصنع للخمور، وتغلق التلفاز لما فيه من معاصي، وتؤكِّد عليه ألا يغيب عن الصلاة في الكنيسة، وتلومه لما في حفلة الأسرة من رقص وعري، ويصف حوار الفيلم خطاب الجارة المسيحية على لسان زوجها بأنه: **تطرُّف**.

**في فيلم طيور الظلام**: يصف عادل إمام إقامة يسرا معه في بيته يضاجعها بأن ذلك احترام، ويسخر عادل إمام من شعيرة الدعاء بصورة ملحوظة في أحد المشاهد.

**وفي مسلسل الجماعة**: نسمع نقداً بأبشع الأوصاف يُكال للحية وللنقاب وحتى لتدين مشايخ المؤسسة الرسمية، ونجد أن العائلتين اللتين تم تمثيلهما كمقابل للتطرف = عائلات بدون الحد الأدنى حتى من حجاب التقاليد المصرية فضلاً عن الحجاب الشرعي.

**وفي مسلسل الداعية**: نجد أن نموذج الدعاة الجدد المتصالح إلى حد ما مع الحداثة مقارنة بالنمط الإسلامي التقليدي = هذا النموذج صار مستهجناً هو الآخر وصار صورة من صور التطرف، وصار الداعية الممثل له يصلح من مساره ويهتدي لصحيح الدين عبر علاقة حب مع موسيقية لا تحافظ على الحد الأدنى من الحجاب، ويذكر ذلك على أنه استنارة وتدين صحيح.

**وفي فيلم الثلاثة يشتغلونها**: تكون الصورة المثلى التي يختارها الفيلم لبطلته هي أن تخلع حجابها، وتنكفئ على دراستها ونجاحاتها الذاتية، أما عندما ارتدت الحجاب فقد كانت تمر بواحد من أطوار ثلاثة غير صحية في حياتها.

الحقيقة أن الأعمال الفنية المصرية جميعاً لا تملك بديلاً متديناً للتيار الإسلامي، وهي حين تظن أنها تقدح في الإسلاميين = تقع في القدح في أشياء ومفاهيم هي من الدين نفسه المتفق عليه من قبل ولادة التيارات الإسلامية المعاصرة، والحقيقة إن أية محاولة لاستخلاص مفاهيم الدين المتفق عليها عند الفقهاء وعرضها = ستصب في مصلحة التيارات الإسلامية؛ لذلك نجد صانعي التغطية لا يملكون بديلاً للتيارات الإسلامية إلا ما هو خروج عن التدين نفسه.

**يقول رفيق حبيب**: «صورة البديل تظل حائرة في تلك الأعمال؛ لذا نجد أن البديل الذي يظهر خجلاً ليس إلا التحرر بالمعنى الليبرالي، فتظهر الحرية الفردية والتحرر من قيود التدين الجامد، حتى نصل للرسالة الواضحة للبديل = فنجد أنه التحرر على النمط الغربي، والخروج عن التقاليد وحكم الدين، **ويصبح الفهم المستنير للدين، هو الفهم الذي لا يعوق حرية الفرد ويسمح له بكامل الحرية، فيصبح الدين شأناً فردياً، وليس للمجتمع علاقة به؛ حتى يتحرر نظام المجتمع من الدين**»[1].

فالقضية هنا أكبر وأوسع من أن تكون نزاعاً أو إدانة لتيارات عنفية أو تيارات الإسلام السياسي، بل ترتفع درجة؛ لتنمط حتى الدعاة الذين ليس لهم اشتغال سياسي في صورة الانتهازيين المنتفعين، ولتقدح حتى في بعض أنماط التدين المؤسسي؛ لتصل إلى ذكر محرمات دينية متفق عليه على أنها صور من الاستنارة وصحيح الدين.

**فالفكرة الأساسية هنا ليست الصراع مع الإسلاميين أو الأصوليين أو المتطرفين، وإنما هي العمل على نزع أي مكون داخل التصورات الدينية يصادم الأفكار الحداثية والسعي إلى نشر أفكار مُعلمنة لا تتقيد في حركتها الاجتماعية والثقافية بدين أو وحي، وبذل الجهد لإشاعة الثقافة الغربية ونمط الحياة التغريبي في المجتمعات الإسلامية.**

---

(١) بواسطة: «رد هادئ على مسلسل الجماعة»، (ص/٢٢٦ ـ ٢٢٧) بتصرف.

# الفصل الخامس:

# اللـــــبن المغشـــــوش

«إنهـم لم يدمجونـا.. بـل اخترقونـا. إن الوضـع أشـبه بالقهـوة السـوداء التـي تكون قويــة ومركــزة.

مـاذا فعلـوا؟ ... لقـد وضعـوا فيهـا بعـض الحليـب الأبيـض الـذي جعلهـا ضعيفـة؛ القهـوة السـوداء تسـاعدك عـلى الانتبـاه والتيقـظ، ولكـن القهـوة البيضـاء تجعـلك تنـام».

**مالكـوم إكـس**

«تهـدف التغطيـة الإعلاميـة الأمريكيـة إلى تحطيـم وتدمـير فكـرة الجهـاد في الذهنيـة العربيَّــة/ الإسلاميــة، وإلى تعميم صورةٍ نمطيةٍ جديدةٍ لإسلام متعارض مع الجهاد؛ أي: تعقيم الإسلام من أهم فكرة وركن ديني شرعي فيـــه».

**فاضـل الربيعي**

«يُصَنِّـف الذيـن يفتحـون حدودهـم كأصدقـــاء... أمـا البقيـــة = فأعـــــداء».

**فـل سكراتـون**

# اللبن المغشوش

## أولاً: الدين منزوع الدسم

اللبن هو أحد أكثر الأطعمة التي يسهل غِشُّها؛ فيكفيك أن تضيف الماء بِنِسَبٍ ـ يمكن أن تكون كبيرةً ـ ولا يؤدي ذلك إلى تغيُّر لون اللبن، إلا بدرجات لا تكاد تُلحظ.

لا تنكشف عملية الغش هذه لغير الخبير عند التذوُّق، إلا لو زادت نسبة الماء؛ معنى ذلك: أن أمامك مساحةً كبيرة من الزيادة حتى ينكشف الغش.

قياسُ نسبة الدسم هو الوسيلة العلمية، لكنها لا تُتاح لكل أحد.

الفكرة الأساسيَّة في غش اللبن: هي أنك تغشُّه بمادة تتقاطع مع أحد مكونات اللبن الرئيسية، وهي: الماء، وبالتالي لا يحدث التغيُّر في الشكل، إنما يحدث التغيُّر في المكونات الصلبة التي تميز اللبن عن الماء أصلاً.

ما يقوم به بعض من يتبنّون ما يُسمونه إسلاماً معتدلاً، ليس هو الاعتدال الذي يدعو إليه هذا الدين، والذي يرفض كل ممارسة منحرفة عن أصوله التي جاء به نبيُّه، ونزل بها كتابه.

ليس هذا هو الاعتدال الذي يقصدونه، إنما يتبنون خطاباً اعتدالياً يرُكِّز على ما هو مشترك بين الإسلام وغيره، وبالتحديد: المشترَك ما بين الإسلام والحداثة، سواء كان اشتراكاً مع فروق، أو بلا فروق، لا يهم، خطابهم خطاب مُجمَل، مطَّاط في تبنيه ودعوته إلى هذا الاشتراك.

الواقع أن هذا الاشتراك الذي يركِّزون عليه ليس هو المشكلة، فنحن لا ننكر إمكان وجود اشتراك بين الإسلام وبين غيره من الثقافات والأديان، لكنه في الحقيقة سيبقى اشتراكاً في الماء، أما المكونات الصلبة التي تجعل اللبن لبناً وليس ماءً، وتجعل الإسلام ديناً حقاً خاتماً متميِّزاً عن بقايا الحق في الأديان المحرفة والثقافات

الإنسانية = فإنهم يتجاهلونه، وينفون اسم الإسلام عنه؛ ليتوه وسط هذا الزحام وهذه المكاثرة بالماء التي تهدف إلى تعقيم الإسلام، واستئناسه، وإذابته في الثقافة الحداثية الغالبة؛ ليتحول إلى بقعة ألوان صغيرة، لا خطر منها، ولا تفسد التجانس الثقافي المعولَم، ولا يُشكِّل خطراً على طموحات الغرب التوسعية والرأسمالية، في عملية غشٍ للإسلام مفضوحة، تأكل المادة الصلبة التي تشكِّل هويته، وتذيبها في ثقافة مغايرة، لا تترك شيئاً من صفاته إلا بقايا شكلية؛ ليصير ديناً منزوعَ الدسم!

## ثانياً: شبكات الاعتدال

في مارس ٢٠٠٧م: صدر تقريرٌ مهمٌّ لمؤسسة راند الشهيرة؛ بعنوان: «بناء شبكات إسلاميَّة معتدِلَة»، وتحدِّد الدراسة ملامح المسلمين المعتدلين، حين تقول:

«من أجل تحقيق أغراض هذه الدراسة، من الممكن تعريف المسلمين المعتدلين بأنهم: هؤلاء الذين يشاركون في الأبعاد الرئيسة للثقافة الديمقراطية، وتشمل هذه الأبعاد دعم ونشر الديمقراطية، وحقوق الإنسان المعترف بها دولياً، بما ذلك المساواة بين الجنسين، وحرية العبادة، واحترام التنوع والاختلاف، وقبول المصادر غير المتعصِّبة للقانون، ومعارضة الإرهاب».

ثم يستطرد التقرير ليقول بلغة صريحة: «إن الخط القاسم بين المسلمين المعتدلين والإسلاميين المتطرِّفين في الدول التي يكون بها نظم قانونية معتمِدَة على النظم القانونية الغربيَّة، وهذا هو الحال في أغلبية دول العالم الإسلامي = هو: ما إذا كان يجب تطبيق الشريعة أم لا».

يؤكِّد التقرير على وجود ثلاثة قطاعات يمكن العمل معها على تكوين شبكات إسلامية معتدلة:

**الأول**: العلمانيون.

**الثاني**: المسلمون الليبراليون: تؤكِّد الدراسة أنَّ الفرق بينهم وبين العلمانيين أن أيدلوجيتهم لها أساس ديني، ولكنهم يدافعون عن أجندة متوافِقة مع الأمم الغربيَّة، التي تدعو إلى التعددية والديمقراطية.

**الثالث**: المعتدلون التقليديُّون (الصوفيَّة).

وتؤكِّد الدراسة على أهمية توفير مصادر تمويل لهذه القطاعات التي تمكِّنهم من نشر أفكارهم، وحصد أنصار لهم داخل المجتمعات الإسلامية، وتوفير الدعم

السياسي من خلال الضغط على الحكومات السلطوية، للسماح لهم بالتحرك بحرية ودون قيود، وهذا ما يفسر الحرية الاستثنائية التي يحظى بها إصلاحيون ليبراليون وديمقراطيون، والذين ينتقدون بجرأة السلطات في بلدانهم، ويحظون بحماية المنظمات الغربيَّة بدعمٍ غربيٍّ، وهذا مالا يتوفر عُشره للإسلاميين!

كما تخلص الدراسة إلى أهمية دعم خمس فئات في العالم الإسلامي، وهي: فئة الأكاديميين، والمفكِّرين الليبراليين والعلمانيين، وفئة الشباب من رجال الدين (الدعاة الجدد)، وفئة نشطاء المجتمع المدني، وفئة الناشطين في مجال حقوق المرأة، وفئة الكُتَّاب والصحفيين والإعلاميين.

على صعيد التصورات الغربيَّة أيضاً، يُشير الدكتور عمرو حمزاوي[١] ـ الباحث بمركز كارنيغي للشرق الأوسط ـ إلى معيارين غربيَّيْن لتمييز الإسلاميين المعتدلين من المتطرِّفين؛ وهما:

**أوَّلاً:** نبذ العنف.

**ثانياً:** الاعتراف بحق إسرائيل في الوجود.

وهو يصف المعيارين بالاختزال في سياق ذكره لكون التصورات الغربيَّة عن الإسلاميين والتعامل معهم تطوَّرت الآن، لكن في الحقيقة إن واقع السنوات العشر الأخيرة يشهد بأنها تطوَّرت إلى زيادة في المعيار، وليس نقصاً فيها، أو تركيباً في مضامينها، وفي الحقيقة لم يَبقَ من التيارات الإسلامية ما يمكن أن يُوصَف بأنه معتدل بعد هذين المعيارين، وبعد متابعة تصريحات الدوائر الغربيَّة فيما يتعلق بالإخوان المسلمين في مصر رغم كل ما قدَّموه من تنازلات = لم يبق ما يُمكن أن يُسمَّى مُعتدِلاً إلا الصوفيَّة المنسحِبة، وبدرجة أقلّ، وبرؤيةٍ تحتاج لإعادة تعميق النظر: الإسلاميون في الحكومة التركية.

وبالتالي: فإن كل ما يمكن أن يُطلَق عليه إسلاميٌّ يمكن أن يُطلَق عليه مُتطرِّف[٢]، وهناك نموذج معتدل واحد هو الإسلام الهادئ غير المنشغل بمجتمعه

---

(١) عمرو حمزاوي، «خيارات العرب ومستقبلهم»، (بيروت، دار النهار، ٢٠١٠م)، (ص/١٠٧).

(٢) تأمل ما قاله كلود إمبير (Claude IMBERT) في افتتاحيات مجلة (Le Point): «إن الملاحظة الأولى: هي أن الإسلاموية داءٌ كامنٌ في الإسلام، ولا يعيش إلا في داخله، إن القول بعدم وجود علاقة بين الاثنين ضربٌ من العبث، فالإسلام السيىء ليس إلا نسخة مقاتلة من قانون قرآني لم تقم أي قوة إسلامية معتبرة بالتحذير منه. ويكفي الاستماع هذه الأيام إلى عبد الصمد موسوي لمعرفة كيفية انتقال أخيه زكريا ـ عندنا ـ من إسلام معتدل إلى تنظيم القاعدة، الملاحظة الثانية: هي أنه لم يحدث إلى الآن أيُّ إصلاح على جزيرة عرب محمد، ورمالها، وجمالها، وسيوفها المخضَّبة بالدماء». انظر: «الإسلاموفوبيا»، (ص/٤٥).

وعلاقته بقيمه الدينية، يقول فنسان جيسير: «من هنا يمكن فهم الاتجاه الـمُنظَّم لخلط الأمور لدى كتاب الافتتاحيات والصحفيين: إنه لا يأتي في المقام الأول من إدارة واضحة لشيطنة الإسلام والمسلمين، وإنما يأتي بصورة أكبر من عدم القدرة على الانعتاق من العقدة المرتبطة بهاجس الإسلاموية، كما لو أن هذه الإسلاموية أصبحت تحدد كل مظاهر الحياة اليومية للمؤمنين والتابعين لهذا الدين. **وخلاصة القول**: أن الصحفيين ينطلقون من الإسلاموية للوصول بعد ذلك إلى الإسلام، **وعلى الرغم من النية الصادقة عند بعضهم في لفت الانتباه إلى الإسلام الهادئ، وإلى الممارسة العادية للعبادات الإسلامية**، إلا أنهم تقريبا ينتهون دائماً بطرح السؤال حول صمود **هذا الإسلام المعتدِل**، مقارنة بالتهديد الكبير؛ أي: الإرهاب الإسلاموي.

وفي نهاية الأمر، وعلى الرغم من الحذر من الوقوع في ذلك، فإن الإسلامويين في طريقهم لأن يصبحوا المعيار للتصوُّر الإعلامي، في حين أصبحت كينونة **المسلم العادي فصيلة في طريقها إلى الانقراض**»[1].

(١) «الإسلاموفوبيا»، (ص/ ٤٥).



## ثالثاً: الإسلامي الطيب

«مما له دلالته أن العالم الغربي الذي يحارب الإسلام = يشجع الحركات الصوفية. وقد أوصت لجنة الكونجرس الخاصة بالحريات الدينية بأن تقوم الدول العربية بتشجيع الحركات الصوفية؛ فالزهد في الدنيا والانصراف عنها وعن عالم السياسة = يُضعف ولا شك صلابة مقاومة الاستعمار الغربي، ومن ثم فعداء الغرب للإسلام ليس عداء في المطلق، وإنما هو عداء للإسلام المقاوم، ولأي شكل من أشكال المقاومة تتصدى لمحاولة الغرب تحويل العالم إلى مادة استعمالية».

عبد الوهاب المسيري

### (١)

في شهر رمضان الموافق لصيف عام ٢٠١١م: قدَّم التليفزيون المصري مسلسلاً، قام ببطولته نجم الدراما التليفزيونية الأول: يحيى الفخراني، وكتب قصته: عبد الرحيم كمال، وأخرجه شادي الفخراني، اسم المسلسل كان: الخواجة عبد القادر.

تدور قصة المسلسل حول شخصية الخواجة عبد القادر، في إطارين زمنيين متوازيين، أحدهما: في أربعينات القرن العشرين، والآخر في العام ١٩٩٨م، تبدأ أحداث المسلسل أثناء فترة الحرب العالمية الثانية، بعد أن يفقد المواطن الإنجليزي شبه الملحد (هاربيرت) الرغبة في الحياة بعد موت أخيه في القصف الألماني على بلاده، ويتمنَّى الموت ألف مرة قبل أن يتم نقله؛ لتقاعسه في عمله، إلى إحدى المستعمرات ذات طبيعة العمل القاسية، فخُيِّر بين (الهند) و(السودان)، فيختار السودان، وهناك وبعد تدرُّج دراميٍّ، يعتنق الإسلام على يدي شيخ سودانيٍّ صوفي زاهد اسمه (عبد القادر)، فيتسمَّى باسمه، ويلازمه في حضرته التي تتردد في جنباتها قصيدة الحلاج، التي كان لحنُها ـ الذي قام به عمر خيرت ـ هو الخط الأساسي لموسيقى المسلسل.

ينتقل عبد القادر إلى فرع شركته في صعيد مصر، وهناك يلتقي بـ(كمال) الصغير،

الذي تدور الأحداث المستقبلية حول أسرته، وأسرة العمدة، وتأثير قصة الخواجة عليها، وعلى القرية بأسرها، الخواجة الذي صار من أهل الله، وصار أهلها يعتبرونه من أولياء الله الصالحين، بعد قصة طويلة أحبَّ فيها الخواجة أخت العمدة الذي يحارب هذا الحب بضراوة، تُختتم بإحراقه البيت على الخواجة وأخته بسبب زواجهما بغير إذنه، هذا الإحراق الذي ينجو منه الخواجة وأخت العمدة بكرامة صوفيَّةٍ، تصير أسطورة القرية من يومها.

في الحقيقة أنَّ هذا المسلسل، وعبر حلقاته الثلاثين، وبأداء تمثيليٍّ عالميٍّ من يحيى الفخراني، وبنصٍّ مُحكَم بالغ الجمال من المؤلِّف، وبصورة سينمائيَّة بالغة الروعة من الـمُخرِج = يُعدُّ منْ أهمِّ، وأخطرِ، وأدقِّ الأعمال التزاماً بفكرة اللبن المغشوش، والترويج للإسلام منزوع الدسم.

هذا العمل هو استثناء بالغ الدلالة، نجا ـ وببراعة ـ من سطحيَّةِ وتفاهةِ وخطابيةِ ودعائيةِ الأعمال الفنِّية المصريَّة، التي تحاول الترويج لأيديولجيا معيَّنة.

ورغم أن العمل يستحق تحليلاً مستفيضاً، إلا أني مضطر هنا لاختصار عناصر هذا التحليل في النقاط التالية:

من خلال شخصية عبد القادر ابن الأستاذ كمال (محمود الجندي) يعرض المسلسل لمرور هذا الابن بطورين كان في كل طور منهما ممثلاً لنمط من أنماط الإسلاميين.

**الطور الأول**: كان فيه عبد القادر سلفياً يتم تنميط صورته كعصبي متوتر منغلق التفكير، في هذا الطور نرى عبد القادر شاباً متعصباً عنيداً سيء الأدب، يرى أخته ترقص داخل غرفتها وهي تسمع أغنية فيبرحها ضرباً وسباباً، ويستهزئ من قناعات والده بصورة غير لائقة.

في الحلقة الأولى، وفي المشهد الافتتاحي للمسلسل كله، وفي تصوير ليلي (لا أدري لماذا؛ فالنهار له عينان كما يقول المصريون).

في هذا المشهد: نرى عبد القادر ومعه مجموعة من أصدقائه (أُمات/أصحاب دقون) على حد تعبير الطفل الذي أبلغ الحاج كمال = يذهبون لهدم الضريح/المقام الذي بناه الحاج كمال للخواجة عبد القادر باعتباره ولياً من أولياء الله الصالحين، ويراه عبد القادر: ضلالة وكفراً، وفي مشهد محاولتهم هدم المقام نجد المشهد أمامنا على ضوء مشاعل النار في أيدي عبد القادر وجماعته حملة الفؤوس، وفي وسط تصوير ليلي مظلم وموسيقى تصويرية حزينة. ولا تجد داعياً للتصوير الليلي والمشاعل النارية في الحقيقة إلا إبداء المسحة الدرامية التأثيرية على المشهد.

يفشل عبد القادر في هدم الضريح فقد دخلت حصاة في عينه لتؤلمه بشدة، وهو ما يترك المسلسل للمشاهد تفسيره، هل هو حادث عرضي، أم تأكيد لولاية وكرامة صاحب الضريح الخواجة عبد القادر، ويوجه تفكيره بتعليق لأحد النساء تقول لعبد القادر: ربنا خلى/جعل الطوبة تيجي/تأتي في عينيك.

في هذا المشهد يقول الحاج كمال لأحد الشباب السلفيين: صل على النبي وقل: اللَّهُمَّ صل على سيدنا محمد، فيجيبه الشاب: اللَّهُمَّ صل على محمد، فيعيد الحاج كمال مشدداً على لفظ السيادة: صل على سيدنا محمد، في إشارة أخرى إلى رفض بعض السلفيين تسويد النبي واعتبار مخالفيهم أن ذلك سوء أدب مع النبي ﷺ (رغم أن السلفيين يخصون منع التسويد بالمواطن التي وردت فيها صيغ محفوظة في الصلاة على النبي ليس فيها لفظ السيادة كالأذان والإقامة، ولا يمنعون التسويد في الصلاة على النبي خارج هذه المقامات).

وعندما تقول النساء المحيطين بالمقام إنهم لم يروا منه إلا كل خير وأن العاقر تذهب إليه فترزق بالولد يقول عبد القادر لأبيه: شايف الحديث البارد، شايف الجهل؟

فيذهب الحاج كمال للنساء؛ ليسألهم من يعبدون ومن الذي يرزقهم فيؤكدون أنه الله وأن المقام في نظرهم ليس إلا مكاناً طاهراً قد دفن فيه رجل طيب وخلاص، فيلتفت لولده قائلاً: شفت يا ولدي، دول ناس طيبين مفيش كفر ولا حاجة.

يتابع المسلسل تطور شخصية عبد القادر عندما تعتقله مباحث أمن الدولة، وهنا يعرض المؤلف بصورة أقرب قليلاً إلى الواقع نموذجاً مما يتعرض له السلفيون هناك، فهو هنا لم يصنع كوحيد حامد فيظهر ضابط أمن الدولة بمظهر الأب الحنون الذي يقدم المشروبات لضيوفه من الإسلاميين، بل عرض صورة تعبر عن درجة ما من القسوة وعدم القدرة على فهم المفردات التي يتكلم بها الشاب السلفي (الضابط لا يحسن التفريق بين أبي حامد الغزالي والشيخ المعاصر محمد الغزالي).

**يخرج عبد القادر من هذه التجربة القاسية وينتقل بسرعة إلى:**

**الطور الثاني**: وفيه يتحول عبد القادر إلى واحد من الدعاة الجدد، ويعرض المسلسل في سلسلة من المشاهد حزمة من العلامات التنميطية للدعاة الجدد بدءاً من استعجالهم للتصدر والفتوى في الدين وانتهاء بتحويلهم منتجهم الدعوي إلى سلع في صورة شرائط الكاسيت التي اختارها المسلسل مروراً بتوظيف السلطة لهم ممثلاً في دعم عبد القادر لمرشح الحزب السياسي الحاكم في الانتخابات، وتنميط واختزال تيار الدعاة الجدد في صورة الاتصاف بصفات الانتهازية وعدم الصدق وعدم نزاهة

الأغراض نجده واضحاً أيضاً في نموذج الإسلامي الذي قدمه فيلم (الثلاثة يشتغلونها)، والذي قدمه مسلسل (الداعية).

بهذا الخط الدرامي لعبد القادر الصغير ابن الحاج كمال = يكون المؤلف قد عرض صورة الإسلامي المنغلق، وصورة الداعية (المودرن) المتفتح، وكلاهما في نظره: نموذج سلبي ليس هو التدين الصحيح. وإنما التدين الصحيح في نظره هو ما يُمثله الخواجة عبد القادر الذي أسلم على يد مشايخ الطرق الصوفية، ويعيش حياة صوفية لا تخلو من كرامات ولا تخلو أيضاً من تشويه لأنماط التدين الأخرى بلغ ذروته في مشهد تم فيه تشويه حد شرعي من حدود الله بصورة قد تكون غير مقصودة، حيث اتهم الخواجة اتهاماً كاذباً بأن له علاقة غير شرعية بأحد النساء، ولخلافات بين الخواجة والعمدة يتم التنكيل بالخواجة الذي تجاوز الستين في المسلسل عن طريق تعريته وجلده أمام الناس تطبيقاً لشرع الله كما يقول شيخ السلطان الذي يزين للعمدة قبيح عمله، الآن يتلقى المشاهد الرسالة مشوشة فهي تهمة كاذبة يزين عقوبتها شيخ فاسد ويتم تجسيم هذه العقوبة في جلد شيخ كبير عاري الجسد أمام الناس، ولا شك أن صورة بهذا التداخل والتركيب لن تجعل المشاهد يحاول تفكيك المشهد وإنما تترك في نفسه نفوراً شديداً من العقوبات الشرعية.

**في مشهد آخر يقول الناس للخواجة**: إننا لا نراك تصلي معنا = فيرد عليهم بأن الصلاة لربه لا شأن لهم بها، ويتذكر المتابع أبيات الحلاج التي تشكل العصب الموسيقي للمسلسل بألحان عمر خيرت، خاصة البيت الذي يقول فيه الحلاج:

**ما لي وللناس كما يلحونني سفهاً  دِيني لنفسي ودين الناس للناس**

**(٢)**

إن النموذج الذي يعرضه المؤلف للتدين هو نفس النموذج الذي رشحه تقرير راند: نموذج الصوفية الانسحابية القائمة على التدين الفردي دون أية مسؤولية مجتمعية حقيقية يحملها المتدين تجاه مجتمعه.

والحقيقة أني وإن كنت أرى في طرح بعض الدعاة الجدد أفكاراً تنتمي إلى الدائرة التي تقدم اللبن المغشوش، يمكن مشاهدة نماذج منها في العمل الدرامي الذي قدمه معز مسعود بعنوان: «خطوات الشيطان» والذي قام فيه بعرض صورة لدين مائع منزوع الدسم، وفوق هذا قام في هذا المسلسل بإظهار موظف إسلامي المظهر وهو يمارس كماً هائلاً من السلوكيات غير النزيهة وغير الأمينة، في تغطية وتنميط تشويهي

لا يقل قبحاً عن التنميط والتشويه العلماني، والعجيب أنه يأتي هذه المرة على يد واحد من الإسلاميين كمحاولة تشويه تبدو أنها سعي لعرض بديل في الوقت نفسه، وأن هذا البديل يقدم تشويه الأنماط الإسلامية التقليدية قرباناً لتسويق نفسه.

ومع ذلك فأنا أرى أن هذا النموذج من اللبن المغشوش ليس هو الأقبح، وإنما أقبح وأسوأ أطياف اللبن المغشوش على الإطلاق هو هذا التصوف الانسحابي شديد الفردية والذي لا يمكنه بأي حال لا أن يحمل مسؤولية مجتمعية ولا أن يشكل مقوماً من مقومات هوية الأمة التي تصمد بها في عالم الصراعات الحضارية الذي نعيشه الآن[1].

لذلك فانا أؤكد على خطأ القراءات الناقصة للتقارير الغربية الأمريكية عن شبكات الاعتدال الإسلامي ووجه نقص هذه القراءات من ناحيتين:

**الأولى: القول بأن تيارات التنوير الإسلامي هي المقصودة بشبكات الاعتدال.**

في الحقيقة هذا القول يحتاج لمراجعة؛ فتيار التنوير الإسلامي ذو أطياف متعددة والذي أراه أنه ليس مقصوداً للغربيين كمسلم طيب من تيارات التنوير الإسلامي سوى من يستوفي **عن اقتناع** جرعة مركبة معينة من مفاهيم الحداثة وقابلية الهيمنة والتبعية السياسية والاقتصادية معاً، وهذه الجرعة المركبة ليست محددة الحجم بل هي تختلف بحسب توازنات المصالح الغربية وبحسب أولوياتها، فقد تحتاج في بقعة ما لتراجع في منسوب الصلابة الاستقلالية أكثر من حاجتها لتراجع في منسوب الصلابة المفاهيمية الأصولية، وقد تحتاج في بقعة أخرى إلى العكس، وقد تحتاج في بقعة ثالثة لانخفاض منسوب الصلابة إلى حده الأدنى في الجانبين معاً.

**النموذج للتفسير والفهم هنا واحد: الغرب لا يمكنه القبول بمالكوم إكس وفي الوقت نفسه فهو يحاول الاستفادة من التوازن الذي يحدثه مارتن لوثر بهدوءه وسلميته ودرجة التصالح والمواءمة النسبية الموجودة عنده، خاصة؛ لأنها تبتلع طاقات يمكن أن تذهب إلى مالكوم إكس، لكن ما الذي يريده الغرب فعلياً؟**

**الحقيقة هو لا يريد مالكوم إكس وهذا مفهوم؛ فهذا الزنجي الصلب المسلم لا يمكن أن يقبل.**

**وهو أيضاً لا يريد مارتن لوثر؛ فمهما بدا سلمياً، ومهما تقاطع معه في أمور،**

---

(١) لتفصيل أوسع حول الرؤية الغربية للدور الذي يمكن أن تقوم به الصوفية في هذا المجال راجع: محمد بن عبد الله المقدي، «التصوف بين التمكين والمواجهة»، نشر: موقع الصوفية، وتوزيع دار الصفوة. الطبعة الأولى: ٢٠٠٨م. والكتاب كان يمكن أن يكون مفيداً أكثر من هذا؛ لولا هشاشة الجانب التوثيقي في البحث؛ بحيث لا يمكن الثقة بكثير من نقولاته؛ لضعف توثيقها من مصدرها الأساسي، ووهاء الوسائط التي اعتمد عليها في النقل.

**ومهما سمحت براجماتيته بمواءمات إلا أنه يبقى دون الحد المطلوب من القبول والقناعة والرضا والتماهي مع السيد الغربي الأبيض.**

**هو في الحقيقة لا يريد ولا يطمئن ولا يعُدُ زنجياً طيباً معتدلاً إلا زنجي البيت فقط، ربما يكون زنجي البيت أسرع توالداً من بين صفوف أتباع مارتن لوثر لكن ليس هو مارتن لوثر ولا أتباعه بصفة عامة.**

فأصل هذا الباب كله آيتان في كتاب الله ﷻ، الأولى قوله سبحانه: ﴿وَلَن تَرْضَىٰ عَنكَ ٱلْيَهُودُ وَلَا ٱلنَّصَٰرَىٰ حَتَّىٰ تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ﴾.

والثانية قوله سبحانه: ﴿وَلَا يَزَالُونَ يُقَٰتِلُونَكُمْ حَتَّىٰ يَرُدُّوكُمْ عَن دِينِكُمْ إِنِ ٱسْتَطَٰعُوا۟﴾.

وهاتان الآيتان هما مفتاحا فهم كل عداوة، فعدوك لا يرضى عنك حتى تدخل في ملته سواء كانت ملة ذات أصل سماوي كالمسيحية أو اليهودية، أو كانت ملة أرضية كمذاهب الحداثة وسياسات الهيمنة، أو حتى كانت قول رجل من الناس يناصبك العداء؛ فكل تلك ملل، ونمط تعاملها في هذا واحد.

وليس يرضى عدوك عن أصحاب المقاربات أو التوسطات أو المواءمات أبداً، ولا يرضى حتى يردك عن دينك وما أنت عليه من الحق، حتى لو كنت على بعضه وجزء منه وخلطت عملاً صالحاً وآخر سيئاً = فهو لا يرضى حتى يردك عنه كله.

ويبقى كل ذلك مقيد بقيد الاستطاعة، فهو إن لم يستطع = فربما قبل مواءماتك ومقارباتك وتوسطاتك بحسب حاجته لها وتوافق مصلحته معها، لكن ذلك ليس رضى وليس قبولاً ولا يجعلك في نظره من الصالحين.

وإذن فليس حسناً أن يُرجم من توسطوا في هذه الأمور بما أداهم إليه اجتهادهم وإن رأيناه خطأ وإن رأيناه غير سائغ = بأنهم من المَرضي عنهم؛ فليس ذلك عدلاً، وهو في الوقت نفسه من قلة البصيرة بطبيعة العداوة، وهو يُضل عن الأسس المركزية في منهج التعامل مع العداوات.

وإذا تأملنا في حالة أردوغان مثلاً = سنجد أنه نزل بالصلابة المفاهيمية إلى مستوى منخفض وصل إلى حد التصريح بقبول العلمانية التي لا تعادي الدين، ونزل في منسوب الصلابة الاستقلالية إلى منسوب منخفض وصل إلى حد المشاركة في التحالف الأمريكي للحرب على الإرهاب في أفغانستان، والدخول في مناورات عسكرية مشتركة مع جيش الدفاع الإسرائيلي، وهذه الدرجة من انخفاض المنسوب في الجانبين **أرى أنها ليست قناعة وإنما هي لأسباب براجماتية**، ولذلك عندما يحاول أردوغان المناورة على محاور أخرى تتعلق بمفاهيم الحداثة أو تتعلق بقضايا التبعية

والهيمنة = فإنه يثير قلق الغرب بشدة، وبالتالي فحتى أردوغان مع هذا الحجم من المواءمات = فإنه في نظرهم ليس الإسلامي الطيب.

**الخلاصة هنا:** أنه لا يمكننا القول بأن التيار التنويري بمختلف أطيافه يمكن أن يقبل بالمستوى الذي وصل له أردوغان، ولا يمكننا أن نغفل في الوقت نفسه أن من يقبل الوصول لهذا المستوى هو إنما يقبل الوصول له بصورة براجماتية في الغالب وليس عن قناعة، فهو قد يقتنع بأن مواءمته مع بعض المفاهيم الغربية هي مواءمة صحيحة لكن يظل هذا النطاق الذي سيقتنع به أضيق من النطاق المطلوب غربياً للقبول وهنا نجده يضم إلى النطاق الذي هو قناعة نطاقاً آخر هو فعل براجماتي، والغرب يعرف هذا ويناور على أساسه؛ لمقتضيات مصلحية.

**ولذلك كله فليس هذا هو مقصود الغرب بالإسلامي الطيب المعتدل، وإن كانوا يراهنون على تحول القابلية البراجماتية إلى قناعات بمرور الوقت وتتابع الضغط وتوالي الأجيال.**

**ولذلك فالذي أراه أن المقصود بالمسلمين الليبراليين في التقارير والتصورات الغربية هم من يقبلون بالتخلص من المكونات الصلبة على مستوى المفاهيم الحداثية وعلى مستوى التبعية وقابلية الهيمنة = ولكن عن قناعة وليس بغرض البراجماتية والتدرج والمناورة؛ إذ إن من يقبل بهذا مناورة تظل تنازعه أصوله وقناعاته التي تتعارض مع الفعل البراجماتي وهذه المنازعة تكون مكشوفة غربياً ومحل قلق وموازنة ومراقبة.**

وهذا لا يعني أني أقبل التدرج والمناورة والبراجماتية حين تصل لهذا المستوى، ولكني فقط أحاول الوصول إلى فهم حسن للأمور؛ فذلك يعين على بلوغ الحق ويقيم العدل في الوقت نفسه.

**وفهم هذه القضية جيداً هو الذي يعين على جواب السؤال الشهير: إن كان الأمر كما تقولون = فلماذا سقط الإخوان في مصر؟**

**الجواب ببساطة:** لأنهم لم يفعلوا ما كان مطلوباً منهم ليستمروا، فالإسلامي المرشح للاستمرار والذي يمكن أن يُقبل سياسياً ولو بصورة براجماتية؛ هو الذي يسارع عجلة أدائه نحو التحديث والخضوع للهيمنة، لا الذي يظن أن المناورات اللفظية التي قد تجدي في حوار تليفزيوني ستُجدي بالصورة نفسها كوسيلة للحكم وأداة للعلاقات الدولية وسياسة تصلح للمناورة مع الغرب، والإخوان وإن استجابوا لبعض المفاهيم الحداثية قانونياً واجتماعياً سواء عن قناعة أو عن براجماتية = إلا أنهم وقعوا في خطأين أساسيين من وجهة النظر الغربية:

**الأول**: رفض الاستجابة لما طلب منهم من مشاركة باقي التيارات السياسية مشاركة حقيقية وفعالة في إدارة الدولة، بدءاً من معركة الدستور فما بعدها، والاستجابة لهذا كانت مهمة وضرورية في نظر شبكة علاقات القوى الغربية وغير الغربية؛ لأنها كانت ستجعل وصول الإسلاميين للحكم مُقيداً في الأطر والمساحات التي يمكن قبولها وتحمُلها.

**الثاني**: ما ظهر من بوادر مناورة واستعصاء وتعامل نَدِّي، في مناطق التبعية والهيمنة الأمريكية، خاصة فيما يتعلق بمسألتي سوريا وفلسطين، والتوجه إلى بناء علاقات مع روسيا وإيران والصين بعقلية الستينات وما قبل الحرب الباردة، وهي التصرفات التي رجحت كفة الفريق الرافض للتعاون مع الإخوان كسلطة حاكمة في الإدارة الأمريكية، بالإضافة لأمور أخرى شكلت خطراً لدى باقي شبكة علاقات القوى التي تراقب الوضع وتتدخل فيه.

وقد أدت بالإخوان للوقوع في هذين الخطأين مجموعة من الحسابات السياسية المعينة التي نتجت من أفكار خاطئة في بنية الجماعة الفكرية والسياسية، ومن وضع متأزم وضعوا أنفسهم فيه بإصرارهم على الوصول لسدة الحكم في هذا التوقيت، وليس الذي أدى لوقوعهم في الخطأين رغبة عاجلة في التفلت من الهيمنة أو تصلب مفاهيمي حقيقي لم تطاوعهم براجماتيتهم على تجاوزه، هذا ليس صحيحاً.

**وسواء قلنا**: إن إسقاطهم كان رغبة غربية أم لا، وسواء قلنا إن سقوطهم كان مدبراً من البداية أم لا = فستبقى الفكرة الأساسية هنا سليمة: **أن التيار الإسلامي الذي لا يستجيب بالشكل الكافي أو يبدأ في المناورة بصورة تهدد الاستراتيجيات الغربية وإرادات شبكة القوى والعلاقات المتحكمة في المنطقة، على مستوى الحداثة كمفاهيم فلسفية، وعلى مستوى السلاسة والاستعداد للخضوع الاستراتيجي لمنطق النظام العالمي الجديد كمنظومة سياسية واستراتيجية واقتصادية = سيتم إقصاؤه وفقاً لحسابات معقدة ومركبة، وسيبقى على حد أقصى حزباً يصارع مع الباقين لكنه لا يسودهم، وهذا سكين مسلط على أعناق الجميع، وخطر يتهدد الجميع بما فيهم التيارات الإسلامية في تونس وتركيا.**

**لذلك فأنا أفهم الإسلامي المحافظ** الذي يرفض خوض الإسلاميين للصراع السياسي كلياً أو يرفض الصراع السياسي الذي يهدف الوصول للحكم؛ لأنه يرى أنه في ظل المنظومة العالمية الحالية لا يمكن النجاح فيه بغير ذوبان مفاهيمي لا يُشرع بأي حال؛ ولذلك ينتقد نقداً محافظاً صارماً مواءمات من وصلوا للحكم؛ لينصح

نصحاً عساه يحول بدرجة ما دون تسرب هذا الذوبان لمفاهيم عامة الناس.

**وأفهم الإسلامي التنويري** الذي يدعو لخوض الصراع السياسي ولا مانع عنده في الجملة لا من وصول الإسلاميين للحكم ولا من ممارساتهم للمواءمات التوافقية وانغماسهم في ممارسة سياسية تقل فيها نسبة الصلابة المفاهيمية لحدها الأدنى؛ بداعي التدرج والمرونة، ومحاولة الاستفادة من مقابلة الغرب براجماتية الإسلامي ببراجماتية مقابلة تدعوه لتحمل هذا الإسلامي رغم أنه ليس النموذج الطيب الذي يريده، ولكنه سيقبله في حدود عجزه عن أن يرده عن دينه، وفي حدود حاجاته المصلحية.

**لكن الذي لا أستطيع فهمه:** هو الإسلامي الذي يختار الوصول للحكم ثم يظن أن المرونة المفاهيمية ومساحات المواءمات المطلوبة منه سيستطيع أن يتحكم فيها؛ فيظن أنه يملك أدوات التصلب متى شاء.

**وأيضاً لا أستطيع فهم** التيارات الإسلامية والسلفية المحافظة والتي تطالب وتُشجع الإسلاميين؛ ليصلوا لسدة الحكم، ثم يوسعون من يصل للحكم نقداً إن أظهر العلمنة كما في حالة أردوغان أو بالغ في التوافق والتنازل كما في حالة الغنوشي.

وهي نفس التيارات اليوم التي تبكي سقوط الإخوان، رغم أن الاحتمالات الوحيدة لاستمرار الإخوان ـ إن وجدت ـ هي فقط في سلوك مسار أردوغان والغنوشي.

إذا كنتَ تريد الحفاظ على المفاهيم الشرعية من أن تنتهكها تنازلات السياسة = انزع من رأسك فكرة الصراع الديمقراطي على **السلطات السياسية العليا**؛ لأن الجمع بين النجاح فيه وبين النجاة من الذوبان المفاهيمي مستحيلة في ظل النظام العالمي الحالي.

وإن كنتَ مصراً على خوض الإسلاميين لهذا الصراع وتدعوهم له من أجل تطبيق الشريعة كما تقول = فلا تلم الغنوشي وأردوغان فحساباتهم المصلحية تقول إنه يسعهم أن يفعلوا كل ما تنكره عليهم، وأن خياراتهم في التصلب محدودة، وأنهم يفعلون كل ذلك تدرجاً ومرونة؛ كي لا يسقطوا سقوط من تبكي عليهم، **هذه هي المعادلة ببساطة: فخذ أو دع.**

**الناحية الثانية للنقص في قراءة البعض لمفهوم الإسلامي المعتدل هو عدم إعطاء الوزن النسبي الكافي للتصوف كنموذج اعتدالي للمسلمين الطيبين من وجهة النظر الغربية.**

فالحقيقة أن هذه التقارير وإن كانت تحاول إيجاد مسلمين ليبراليين حداثيين كما تركز القراءات الناقصة = إلا أنها أيضاً تركز بصورة كبيرة على التدين الصوفي كبديل مهم؛ لتخدير المجتمعات الإسلامية ونزع عصب المقاومة فيها، خاصة تلك الطبقات المجتمعية التي لا تصلح معها الأفكار الثقافية عن الحداثة وأضدادها، والتي يناسبها

الخطاب الصوفي العاطفي فردي التدين، **ولعل مركزية بقاء التصوف بصورة فردية وكأداة تخدير هي التي تعوق تنفيذ كل الأفكار المطروحة عن تسييس التيارات الصوفية لمواجهة الإسلام السياسي بها.**

وإن كان هذا أيضاً يخضع للموازنات، ولعل تأمل الصراع الحالي بين تيار فتح الله كولن ذي النزعة الصوفية، وبين أردوجان يوضح إلى أي مدى يمكن أن يتم توظيف التصوف في الصراع مع الإسلام السياسي عند الاحتياج، كما يتم أحياناً توظيف بعض النماذج السلفية المحافظة للغرض نفسه، والغرض من كل ذلك: هو تقليم أظفار كل هؤلاء بالصورة التي تقمع أية بذرة مقاومة للتحديث أو استعصاء على التبعية.

وهذا لا يعني أيضاً أن كل التيارات الصوفية ستقبل هذا، فالتصوف كنموذج انسحابي تابع قابل للهيمنة ليس هو النموذج الوحيد للتصوف، وقد عرف التاريخ الإسلامي أيضاً نموذج التصوف المقاوم والمجاهد، لكن الغرض هنا أن التيار الإسلامي أرض شاسعة، والأراضي ليست واحدة في قابليتها لاستنبات المزروعات، فما يصلح استنباته من هذه الأرض لا يصلح استنباته من تلك الأرض، ومن هنا كانت الدراسات البحثية الغربية تحاول استكشاف أكثر الأراضي صلاحية في رقعة التيار الإسلامي؛ لاستنبات نموذجها للإسلامي الطيب.

**وخطأ القراءات الناقصة أنها تجعل التنوير الإسلامي هو الإسلامي الطيب بينما فكرتنا أن التنوير الإسلامي مع التصوف أرضان صالحتان لاستنبات الإسلامي الطيب كما أنهما ينبتان إسلامياً متصالحاً نوعاً ما مع بعض المفاهيم الغربية لكن ليس إلى درجة أن يكون هو الإسلامي الطيب المعتدل الذي يرضاه الغرب، والذي يميز هذا من ذاك هو مدى استجابة بقع معينة من التنوير الإسلامي والتصوف لوسائل معالجة التربة التي يستعملها الغرب لإنبات هؤلاء الإسلاميين الطيبين.**

وإذاً: فالتصوف هو أحد الأراضي الأكثر قابلية في التيار الإسلامي لإنبات النموذج الانسحابي بالضبط كما أن التنوير الإسلامي بدخوله في دائرة المواءمات الغلط مع المفاهيم الغربية صار أيضاً أرضاً صالحة لاستنبات الإسلامي الليبرالي الحداثي والتابع والمهيمَن عليه عن رضى واقتناع، **كما أن التيارات المحافظة غير التنويرية في صورتها المعاصرة = هم أيضاً أرض صالحة لاستنبات التماهي مع السلطة، الذي هو في الحقيقة: توكيل محلي للتبعية للهيمنة الغربية.**

# رابعاً: التعقيم والاستئصال

**«ليس هناك في كتابنا ـ القرآن الكريم ـ شيء يعلمنا أن نعاني بسلام، بل إن ديننا ليعلمنا أن نكون أذكياء، وأن نكون مسالمين وأن نكون صالحين، وأن نطيع القوانين، وأن نحترم كل الناس، ولكن إذا مسك أحدهم = أرسله إلى المقبرة!**

**إن ديننا دين جيد إنه دين الأيام السالفة الذي كانت أمي وكان أبي يتحدثان عنه، العين بالعين، والسن بالسن، والرأس بالرأس، والنفس بالنفس، إن ذلك لدين جيد حقاً وليس ثمة من يمتعض من تعلم مثل هذا الدين سوى ذئب يعتزم أن يجعلك وجبة له»**[1].

بلا شك إن هناك من يمتعض من هذا، إنهم أولئك الذين يفرضون عليك هذه الثنائية: إما أن تكون إسلامياً هادئاً معتدلاً على حد قول فاضل الربيعي: **تمَّ تعقيمُك**، وإلا فأنت إسلاموي إرهابي.

لا يوجد أية فرصة لإدراك تباينات الصورة وتعقيدها، هل كل إسلامي غير معتدل على طرازكم هو إرهابي ولا بد؟

ألا يمكن أن أرفض الإرهاب ـ بعد أن تُعرِّفوا لنا الإرهاب طبعاً ـ وفي نفس الوقت أحتفظ بروح المقاومة، وأرفض عمليات الإخصاء التي تريدون إخضاعنا لها، وتسمونها اعتدالاً وهدوءاً؟

**والسؤال: ماذا أفعل كي لا أُوصم بأني إرهابي إسلاموي، ما هي وسائل الانتقال إلى جنة الهدوء والاعتدال التي ترضون بها عني؟**

---

(١) مالكوم إكس، خطبة بعنوان: زنجي البيت وزنجي الحقل (وهي غير المقطع الذي سبقت الإحالة إليه)، ترجمها أيمن حداد على هذا الرابط:

http://malcolm-x.i8.com/pages/07_znji.html

هل يكفيني أن أوسع دائرة مواءماتي مع مفاهيمكم ومصالحكم السياسية مع احتفاظي بمكونات صلبة أخرى؟

أراكم تثنون على بعض من يفعل ذلك، هل ترضون عنه حقيقة، أم يدفعكم فقط لإظهار الرضى عن هؤلاء = توازنات المصالح وإرادة التهدئة وإيجاد منافذ لتنفيس الغضب الإسلامي، وإيجاد خانات أقل تطرفاً ينتقل إليها المتطرف كخطوة مرحلية، وإلا فأنتم لا ترضون إلا بالإخصاء التام والتماهي الكامل، **الإسلامي الطيب هو ببساطة من لا يبقى إسلامياً.**

**الحقيقة أن خياراتك أخي الإسلامي محدودة، والقيم الحداثية، ومفردات لغة النظام العالمي، لا يصح لك أن ترفض شيئاً منها، هل تحسب أن مشكلة أفغانستان ونظام طالبان، فقط أنه آوى إرهابياً؟!**

«أفغانستان: أن يمكن على صعيد أرض ما، لكل الإجازات والحريات الديمقراطية، الموسيقى والتليفزيون أو حتى وجه النساء = **أن تكون ممنوعة، أن يتمكن بلد ما من أن يُعاكس معاكسة تامة ما نسميه حضارة أياً كان المبدأ الديني الذي يستند إليه = أمر لا يطاق في بقية العالم الحر.**

لا مجال لأن يُمكن للحداثة أن تُنكَر في تطلعها العام، أن لا تَظهر بوصفها بداهة الخير والمثل الأعلى الطبيعي للنوع، وأن توضع موضع شك كل عمومية عاداتنا وقيمنا، حتى ولو كان ذلك من قِبل بعض العقول التي سرعان ما توصف على أنها متعصبة = **أمر إجرامي في نظر الفكر الوحيد والأفق الإجماعي للغرب**»[(١)].

أرأيت لم تكن مشكلة طالبان في إيواء إرهابيين فحسب كما زعموا، ولا في المصالح الاقتصادية والجيو استراتيجية المترتبة على السيطرة عليها فحسب، بل أيضاً لا بد من استكمال قائمة الدوافع، فعالمنا هذا معقد، وشبكة دوافعه متصلة بحيث لا يمكنك فصل رفض القيم الحداثية عن وجود روح المقاومة ولا يمكنك فصل الأمرين عن شبكة المصالح الغربية في المنطقة.

**لذلك هناك قائمة أخلاقية لتكون مسلماً طيباً:**

**أولاً**: يجب أن تكون حداثياً في قناعاتك الأصيلة، حين تكون الحداثة ضرورية لنزع المكونات الأصولية منك[(٢)].

---

(١) جان بودريار، «روح الإرهاب»، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٠)، (ص/ ٧٧ ـ ٧٨).

(٢) لذلك نحن نعتبرك طيباً ولو لم تكن حداثياً بل ولو كنت قمعياً مستبداً طاغية = ما دمت لست أصولياً وما دمت ستوفي بالشرطين التاليين.

**ثانياً**: لا ينبغي أن تكون حداثياً مقاوماً ثائراً عند الاحتياج فهذه فضيلة غير متاحة لك.

**ثالثاً**: ينبغي أن تكون تابعاً متماهياً، لديك القدر اللازم من القابلية للهيمنة.

**هذه هي أخلاق الإسلامي الطيب، ألا يكون إسلامياً أصلاً، وإنما مجرد مسلم طيب معتدل.**

وقد كانت السينما واضحة وصريحة في عرضها لمقومات المسلم الطيب حيث «لا تكتمل صورة المسلمين الأخيار إلا وفقاً لشروط هوليود؛ فالمسلم الأمريكي الطيب هو الذي يصنف الناس حسب أخلاقهم ولا يكترث لدينهم، والذي لا يبالي بمقاطعة عائلته عند محاولتهم إقناعه بأن الزواج من هندوسية حرام، مع أنه باطل شرعاً؛ لأن الحب أولى لديه من حكم الشرع فيمارس كل منهما دينه دون تعارض، وهو أيضاً الذي ينجح في التطبيع مع جيرانه حتى عندما يشارك أحدهم في حرب أفغانستان، كما يتعاطف مع ضحايا حرب العراق، ويفدي الشعب الأمريكي بحياته عندما يتعرض للكوارث، ويقدم زكاة ماله لجامعي التبرعات من أجل ضحايا فرق الإطفاء في هجمات سبتمبر، مع أنها لا تُشتمل بمصارف الزكاة الشرعية، ويقوم بالتبليغ عن المتطرفين والمساعدة في القبض عليهم؛ ولأن التبرؤ باللسان لا يكفي فالأفضل أن يُرجم دعاة الإرهاب بالحصي كما رجم إبراهيم عليه الصلاة والسلام الشيطان!

والأهم من ذلك، يجب على المسلم الأمريكي الطيب ألا يخطر بباله أي تساؤل حول دوافع الإرهاب، فالتاريخ كان ينقسم إلى ما قبل الميلاد وبعده، وإذا كنا نعيش الآن مرحلة جديدة اسمها ما بعد الحادي عشر من سبتمبر فيجب أن يدرك المسلم المعتدل أنها نقطة يبتدئ عندها تاريخ جديد لا علاقة له بما قبل، أما الداعية المتطرف الذي يحرّض الشباب على الإرهاب علانية في أحد مساجد لوس أنجلوس فهو وحده الذي يتحدث عن دوافع الإرهاب من قتل الفلسطينيين وغيرهم، وهو منطق متهافت ينبغي للمسلم الأمريكي الطيب أن يواجهه بالرجم بالحجارة وأن يكف عن التفكير في أن للمسلمين حقاً مهضوما يُحرض بعضهم على العنف»[1].

هذه هي حقيقة المسألة في عمق جوهرها الصلب، ما موقفك أيها المسلم من مرتكزات الحداثة الغربية على مستوى الأسس القيمية وعلى مستوى المظاهر الثقافية؟

---

(١) «ضريبة هوليوود»، (ص/٩٨).

ما مدى قابليتك للتبعية وللتخلص من أية قوة صلبة لا تخدم مصالحهم؟

ما مدى قبولك لإجراء عملية استئصال لروح المقاومة منك؟

على أساس جوابك عن هذه الأسئلة = سوف نحدد هل أنت طيب أم قبيح أم شرس؟

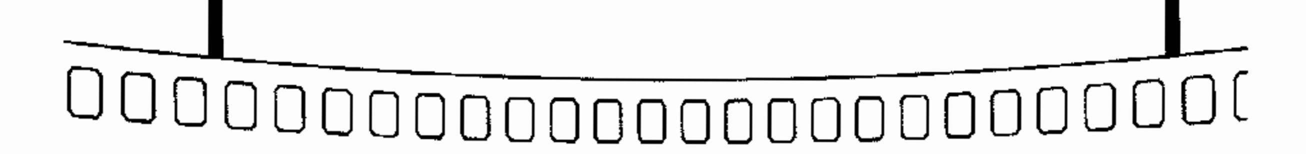
على أساس جوابك عن هذه الأسئلة = سنعلم هل أنت معنا أم علينا؟

**في واقع الأمر عزيزي القارئ:**

إن الوضع شبيه إلى حد كبير بالمصحَّة التي احتُجِز فيها جاك نيكلسون في فيلم: «أحدهم طار فوق عش الوقواق/المجانين».

هذا المريض المتمرِّد الذي ليس متمرِّداً بقدر ما أنه يطالب بحقوقه الأساسيَّة، والذي ليس مريضاً في الحقيقة، بل تظاهر بالجنون؛ ليفلت من عقوبة السجن، يُفاجأ بالأساليب المتسلِّطة العنيفة لرئيسة ممرضات المصحة، يحاول بكل الأساليب المقاومة ورفع هذا التسلُّط، ودفع المجانين في المصحة للمقاومة والمطالبة فقط بحقوقهم الأساسيَّة، يستعملون معه كل أساليب التهدئة، تتوالى صدمات وجلسات الكهرباء على رأسه، كل هذا يفشل، ولا يبقى سوى حل واحد: يُجرون له جراحة **يستأصلون فيها** فص المخ (Lobotomy)؛ ليتحول هذا الرجل شديد الشعور بعقله وإنسانيته وحقوقه إلى جثة حية، ويعود الاستقرار إلى المصحة.

**في هذه المصحَّة العالمية الكبيرة التي نعيش فيها = من المهم جداً عزيزي الإسلامي ألا تطالب بأدنى حقوقك: أن يكون لك الحق في مرتكزات قيمية ورؤى ثقافية وأسس معيارية مستقلة ومختلفة، أن تكون مستقلاً بالدرجة الكافية، أن تحتفظ بروح المقاومة بقدر الممكن والمشروع في دينك = كل هذا غير متاح، بل يجب أن تبقى معتدلاً تابعاً مستكيناً وهادئاً، وإلا كانت العواقبُ وخيمةً.**



# الخاتمة

*Misdirection: what the eyes see and the ears hear, the mind believes*

«توجيــه الإدراك: مـا تـراه العـين وتسـمعـه الأذن = يصدقـه العقـــل».

على لسان (جون ترافولتا- جابريال)

في فيلـم (***Swordfish***)

«هل سمعت من قبل بساحرٍ يُدعى (هَاري هُوديني)؟

عموماً؛ لم يكن هاري مثل سحرة اليوم لا يشغلهم إلا نِسَب المشاهدة فحسب؛ لقد كان محترفاً بمعنى الكلمة. كان بإمكانه أن يُخفي «فيلاً ضخماً» على مسرحه أمام الآلاف من المشاهدين؛ هل تدري كيف؟!

**توجيه الإدراك**: ما تراه العين وتسمعه الأذن = يصدقه العقل».

لعل تلك الكلمات التي أوردها كاتب السيناريو الأمريكي وأحد المساهمين في شركة (Wetwork Tactical) للسلاح والخدمات الأمنية (سكيب وودز ـ Skip Woods) على لسان (ج. ترافولتا ـ جابريال) في فيلمه الشهير والقريب من موضوع بحثنا (Swordfish) والذي تم عرضه قبيل أحداث سبتمبر بشهور = مدخلاً نسعى من خلاله جمع ما تفرق في ثنايا البحث والتأكيد على أهم الأفكار التي وردت فيه.

فمن السهل الميسور أن نتفهم إخفاء «فيل ضخم» على خشبة المسرح إذا ما قارناه بقدرة صانعي الرأي العام على إخفاء «الطيف الإسلامي» بتاريخه وتنوعاته، واختزالها في نمط وحيد ثم الزيادة في تشويه هذا النمط، وتقديم المقابل له بصورة تخلو حتى من المحافظة الدينية، ويوم يتم اختيار مقابل ديني يتم اختياره متصوفاً منسحباً من أية مسؤولية أو فاعلية إجتماعية.

وما كان للأمر أن يتم لولا الرؤية مجهريةِ العدسة، وانتقائيةِ الزاوية، التي فرضتها أجهزة الإعلام على المشاهد، أو النظر من ثقب الورقة كما سماه ل. كوليشكوف. تلك الرؤية المجهرية التي **تُضخم** جزءاً من الصورة بقدر ما **تعزل** أجزاء أخرى. فكما **تُبرَز** صور ضحايا العمليات الإرهابية والقتلى من النساء والأطفال = **تعزل** مُبرِّرات العداء والصراع، وسياقه التاريخي الحديث، ودوافع توتره، خاصَّة من ناحية الولايات المتحدة الأمريكية.

ومن خلال **التضخيم والاستبعاد والعزل** تتم عملية **توجيه الإدراك**، ومن هنا نفهم العلاقة بين **سحر الشاشة** وحيل (هَاري هُوديني) السحرية.

ومن هنا نفهم أيضاً سبب الحرص على الـ (political priming)، أو السيطرة

التامة على مصادر تشكيل **الانطباعات الأولى** من خلال شبكات من المحللين والبرامج، والانفرادات والتسريبات الصحفية المبكرة والملغمة.

مُشاهِد السينما يرى الشارع امتداداً للمشهد الذي يتركه للتو، الإنتاج بواسطة تقنياته يترك الانطباع بأن العالم الخارجي ليس إلا امتداداً لما يُصار إلى اكتشافه في الأفلام، وما تريه السينما للجمهور وتُسمعه لهم هو ما يشكل عقولهم ويوجه تصرفاتهم.

وهكذا نجد أن **عزل** واستبعاد السياقات التاريخية ودوافع الصراع بل وتشويه وتزييف الحقائق إنما يهدف بشكل أساسي لإعادة إنتاج الواقع؛ ليكون الواقع بالنسبة للمشاهد هو ما يراه على الشاشة، وتكون النتيجة النهائية هي: عزل الإسلاميين مجتمعياً، واستمرار التجانس الثقافي متناسقاً على النحو الذي يخدم الدولة الحديثة وصانعي القرار وحماة المصالح فيها.

ونحن نجد في التضخيم والتركيز على بعض الأحداث والنماذج المشوهة، وإخفاء واستبعاد ما عداها = رغبة واضحة في تصوير الأمور كما يراد لها أن تكون لا وفق ما هو كائن بالفعل، وهو ما يكشف بطبيعة الحال، عن المصالح القوية وشبكات العلاقات التي تخدمها هذه الأجهزة الإعلامية.

ووفق نفس الرغبة في التضخيم نجد **التنميط** المتعمد لصورة الإسلامي واختزاله في صورة بعينها تكاد تكون حاصرة للإسلامي في صورة العدو، وفق ثنائية **العدو الفعلي والعدو المحتمل**، وهو ما يخدم مصالح صانعي الصورة.

وقريب من فكرة **توجيه الإدراك** ما يسمى بتكوين الانطباعات الأولية (Priming) من خلال أجهزة الإعلام. فالارتباط الشرطي بين الإسلاميين رغم تنوع تياراتهم، وبين عمليات عنف معينة، والربط بين الإسلاميين وبين إهدار حقوق المرأة، وبين الإسلاميين وبين الانتهازية السياسية، أو الرياء وعدم الإخلاص للقضية، وبين الإسلاميين وبين الشهوانية النسائية، وبين الإسلاميين وبين سوء الأخلاق وخلل التعاملات المالية، كل ذلك يترك مجموعة من الانطباعات عند المُشاهِد، هي التي تُشكِّل بعد ذلك طبيعة تلقيه وتعامله مع هذا التيار.

ومثل ذلك الربط بين الحداثة والطبقات الاجتماعية الراقية، وبين الإسلاميين كظاهرة ريفية تهدد مَدَنية الدولة ومَدِينيتها يستلهم نفس العلاقة بين **دول المركز ودول الأطراف / المدينة والريف**، وبالتالي يحصر الإسلاميين في نمط معين ويربطهم ببقعة معينة بجهلها وفقرها ومرضها؛ لتجسد كافة المبررات للتمسك بالنموذج الحداثي ونمط الحياة الغربي والقتال دونه.

ومثل ذلك أيضاً الربط بين رفض الحداثة العلمانية وبين التخلف العمراني والتقني كما في فيلم (المملكة)، وكذلك في فيلم (الإرهابي)، وكذلك في فيلم دم الغزال لوحيد حامد حين تم توظيف مصطلح جمهورية إمبابة والذي أطلق على هذا الحي الشعبي في القاهرة لسطوة الإسلاميين فيه مطلع التسعينات، ليعطي نموذجاً تمثيلياً عن دولة البلطجة والفقر والهمجية، ودولة قطع الأيادي لا للسرقة وإنما لتخليص حسابات قديمة، وحينها تكون جمهورية إمبابة برعاية الشيخ جابر هي نموذج الدولة الذي يعدك به الإسلاميون عزيزي المشاهد.

وفي مقابل **الاختزال الجائر** الذي تتعرض له صورة الإسلاميين على الشاشة تجد **التنوع الزائف** في أعمال نقدية تؤكد على ضرورة التمسك بالنظام، وإعادة اللُحمة إلى الصفا لوطني في مقابل عدو مشترك هو أخطر من بعض الإنحرافات الفردية والهامشية الناتجة عن مخالفة النظام أيضاً، ويقدر النظام على إصلاحها وتجاوزها. وهذه الأعمال تمثل هامشاً نقدياً وظيفته أن يبتلع النقد الذي من خارج الإطار ويحاصره، كما أنها في الوقت نفسه تظهر جانباً من التنوع يبقى مهماً للحفاظ على التوازن الإعلامي، مع كون هذا النقد أيضاً هو واحد من أسلحة مراكز القوى في صنع القرار الأمريكي؛ **مما يؤدي لتوظيف هذا النقد أحياناً لخدمة اتجاه داخل الإدارة الأمريكية في مقابل اتجاهات أخرى.**

**الكذب والاختزال** هما المفهومان المركزيان اللذان ترتكز عليهما عملية التغطية التزييفية للإسلاميين من أجل الوصول إلى تنميط هذا الإسلامي في صورة تساعد على قيام الجدار العازل بين الإسلاميين وبين المجتمعات والشعوب، وتساعد في الوقت نفسه على تكوين رأي عام يتماهى مع السياسات والإجراءات التي ستستعملها الحكومات في تعاملها مع الإسلاميين.

**الحداثة والهيمنة** هما المفهومان المركزيان اللذان يقفان خلف عملية التغطية التزييفية للإسلاميين، ووفق هذين المفهومين وما يقتضيانه من مواقف وتوجهات وصياغات = يتم التعامل مع الإسلاميين سياسياً واجتماعياً وإعلامياً، ووفقاً لهما يتم صياغة الصورة بما يخدم مقتضياتهما والتفاعلات المتعلقة بهما.

والإسلامي الذي يستجيب لمقتضيات هذين المفهومين، ويتماهى مع صانعي الصورة في مرتكزاتهم القيمية، ورغباتهم المصلحية ويستوفي القدر اللازم من قابلية التحديث وقابلية الهيمنة = هو وحده المرضي عنه.

والإسلاميون الذين يصرون على أن يبقوا إسلاميين ولا ينتقلون للتماهي المطلوب = يختلف منهج التعامل معهم بحسب الموازنات النفعية. وطبيعي جداً ألا

تتساوى درجة التعامل والمواجهة مع كل تيار من تيارات الإسلاميين، وطبيعي جداً أن المتغيرات الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية سوف تتحكم في درجة ومنهجية التعامل، خاصة مع المرونة الشديدة التي تتيحها السياسة الحديثة وفق أسسها البراجماتية.

فالقوى المهيمنة غربياً، والحكومات المركزية بشبكات علاقاتها = قد تقرب هذا الإسلامي وتباعد ذاك الإسلامي، في خطوات محسوبة بدقة وفق المقتضيات المصلحية لإدارة الصراع؛ فسترى التيارات القتالية وقد تم تقريبها في ثمانينات الأفغان، والتيارات السياسية وقد تم تقريبها في ألفية الأتراك، وعقب ثورة تونس ومصر، والتيارات الدعوية المجتمعية يتم تقريبها في أوقات متفرقة لمنع تمدد التيارات السياسية مجتمعياً، ولمواجهة تيارات العنف فكرياً = إلا أن الجميع بالنسبة لهم يمثل خطراً، سواء كان الإسلامي الذي يمثل خطراً؛ لأنه مسلح وعنيف، أو كان الإسلامي الذي يمثل خطراً؛ لأنه يصارعهم على السلطة بأدواتها، ويزاحم شرعيتهم السياسية، أو كان الإسلامي الذي يمثل خطراً؛ لانشغاله بسؤال المجتمع بصورة تهدد التجانس الثقافي المجتمعي الذي تدير الدولة خيوطه حتى لا يشكل المجتمع وثقافته تهديداً لمصالحها.

هناك ثابت واحد خلف مظاهر التغير في سياسات التعامل والمواجهة، هذا الثابت الواحد هو: **ليس ثمة إسلامي يمكن الرضى عنه إلا حين يكف تماماً عن أن يكون إسلامياً**.

# ملحق صور




ملحق صور

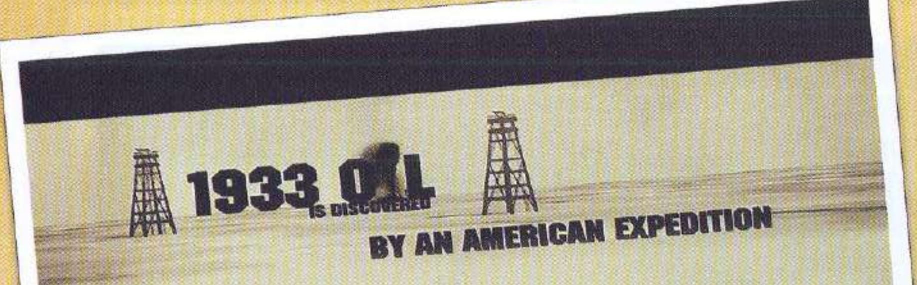
| | |
|---|---|
| Pro-duction | The Kingdom |
| Director | Peter Berg |
| Writer | Matthew Carnahan |
| Date | 2007 |

FROM PRODUCER MICHAEL MANN
THE DIRECTOR OF HEAT AND COLLATERAL
JAMIE FOXX
CHRIS COOPER
JENNIFER GARNER
HOW DO YOU STOP AN ENEMY WHO ISN'T AFRAID TO DIE?
THE KINGDOM

FOXX
COOPER
GARNER
THE KINGDOM
COMING SOON

The Kingdom (2007)

صورة رمزية بالغة الدلالة لبيان الاندماج البراجماتي
بين السعودية (العرب) وأمريكا
وما سيتبع ذلك من علاقات متشابكة




ARAMCO

To accommodate the workforce, the first Western housing compounds are created.
The strict Islamic laws enforced outside of these walls, do not apply inside.
من اجل استيعاب القوى العاملة، تم إنشاء أول مجمع سكني للعمالة الغربية
وكانت الشريعة الإسلامية الصارمة التي تفرض قسريا خارج هذا المجمع، لا تطبق بداخله
00:01:18,996 >> 00:01:29,756
The Kingdom (2007)



العلاقة البراجماتية القائمة على المصالح
بين المملكة السعودية و الولايات المتحدة الأمريكية
كما يصورها الفيلم (البترول مقابل الحماية)

OIL
FOR
PROTECTION

President Roosevelt: They want America present there, in the kingdom, because we are their security.

الرئيس روزفلت: إنهم يريدون أمريكا هناك في المملكة؛ لأننا مصدر حماية لهم.

00:01:34,761 >> 00:01:40,267

The Kingdom (2007)




**(يوم أمريكي داخل المجمع السكني)**

صورة لأحد المجمعات السكنية في الرياض، كما جاء في الفيلم
تجتمع فيه العائلات الأمريكية لمشاهدة لعبة البيسبول، في حراسة رجال الجيش السعودي.




(أربع لقطات توضح القتل العشوائي للمدنيين)
حيث يتم قتل الأب «المدني» بالرصاص
أمام ابنه الصغير الذي يلعب في الحديقة.



<<< يؤمن المدنيين ويشير لهم ليأتوا نحوه، ثم ينطق الشهادة قبل تفجير نفسه فيهم
أشهد أن لا إله إلا الله
وأن محمداً رسول الله
We got a lot of bodies down here ... The Al Rahman Western Housing Compound of the Oil company employees.
They hit the compound picnic in broad daylight. They blew up a softball game, Ronnie. I mean, kids and everything.
لدينا العديد من الجثث الملقاة هنا ... مجمع الرحمن السكني ... لقد هجموا على باحة مجمع شركة النفط السكني في وضح النهار
لقد دمروا ملعب الكرة بما فيه، حتى الأطفال وكل شيء
00:09:19,620 >> 00:10:01,643
The Kingdom (2007)
إصابات تفجيرات المجمع السكني

حي السويدي الذي يعيش فيه زعيم التنظيم

Operation Al Rahman compound was a blessed invasion and a great Jihad, This is only the beginning.
If God is willing, we shall kick out all infidels from all Muslim lands

عملية «مجمع الرحمن» كانت غزوة مباركة وجهاد عظيم، وهذه البداية فقط، وان شاء الله سوف نطرد الكفار من أراضي الإسلام كلها

00:29:06,747 >> 00:29:21,929

The Kingdom (2007)

أبو حمزة «الإرهابي» الذي يقوم بالتخطيط وادارة عمليات الاغتيال يهنئ من معه بعد تنفيذهم عملية تفجير المجمع




تعذيب أحد الضباط السعوديين من قبل رئيسه لمجرد الشك فيه



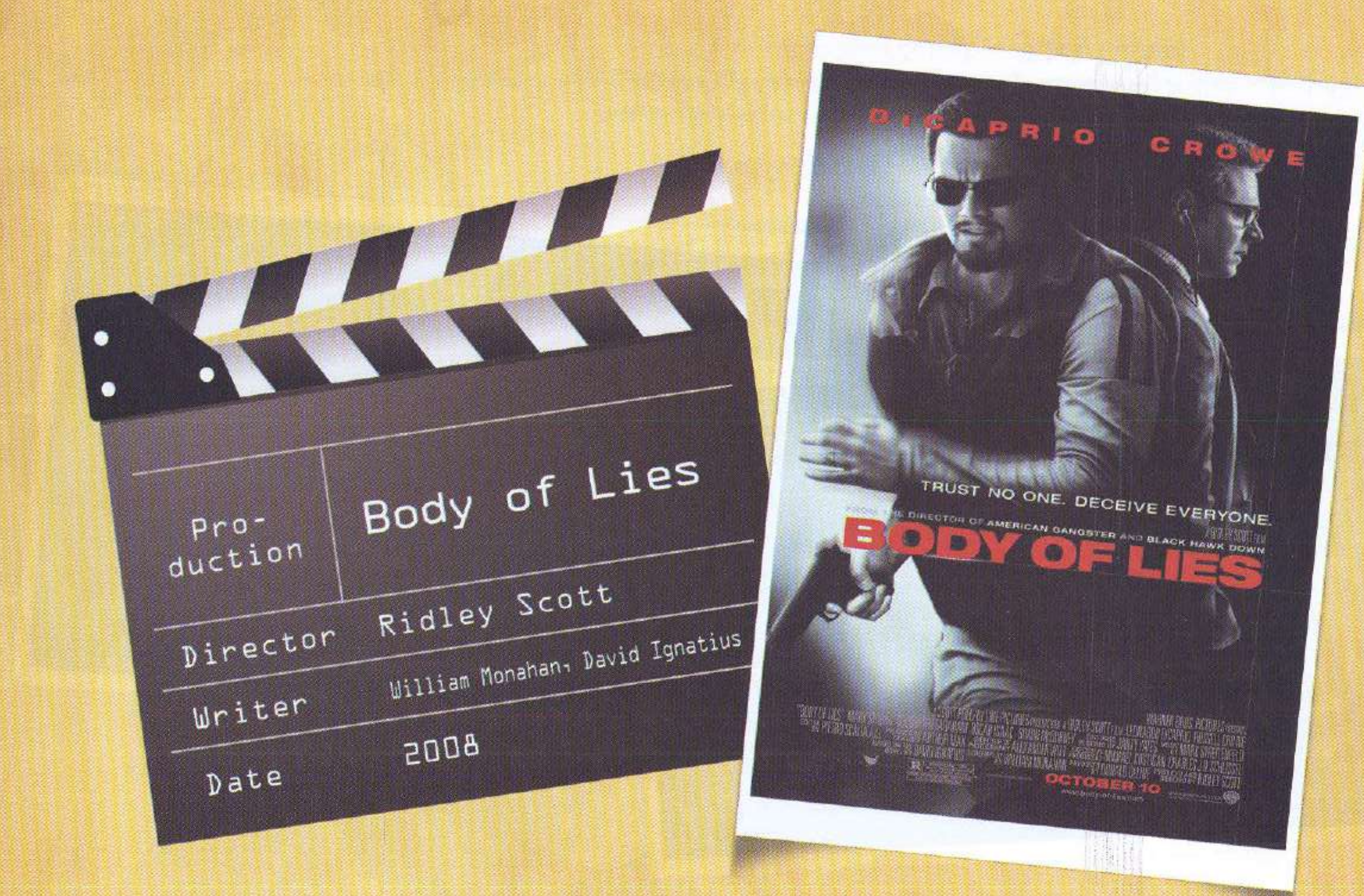

الأمير السعودي كما يظهره الفيلم؛ لا يستشعر مسؤولية الحدث

عميل الـ (FBI) يواسي ابن الضابط السعودي الذي قُتل




(المشهد الختامي والذي يوضح استمرارية الصراع)

حفيد أبو حمزة يبوح لأمه عن السر الذي أسره له جده قبل مصرعه
وفي المقابل يُخبر عميل الـ (FBI) زملائه في المهمة عما أسر به لزميلته في العملية قبل بداية التحقيقات
وكلاهما يقول نفس الجملة: «سوف نقتلهم جميعًا»




Body of Lies (2008)



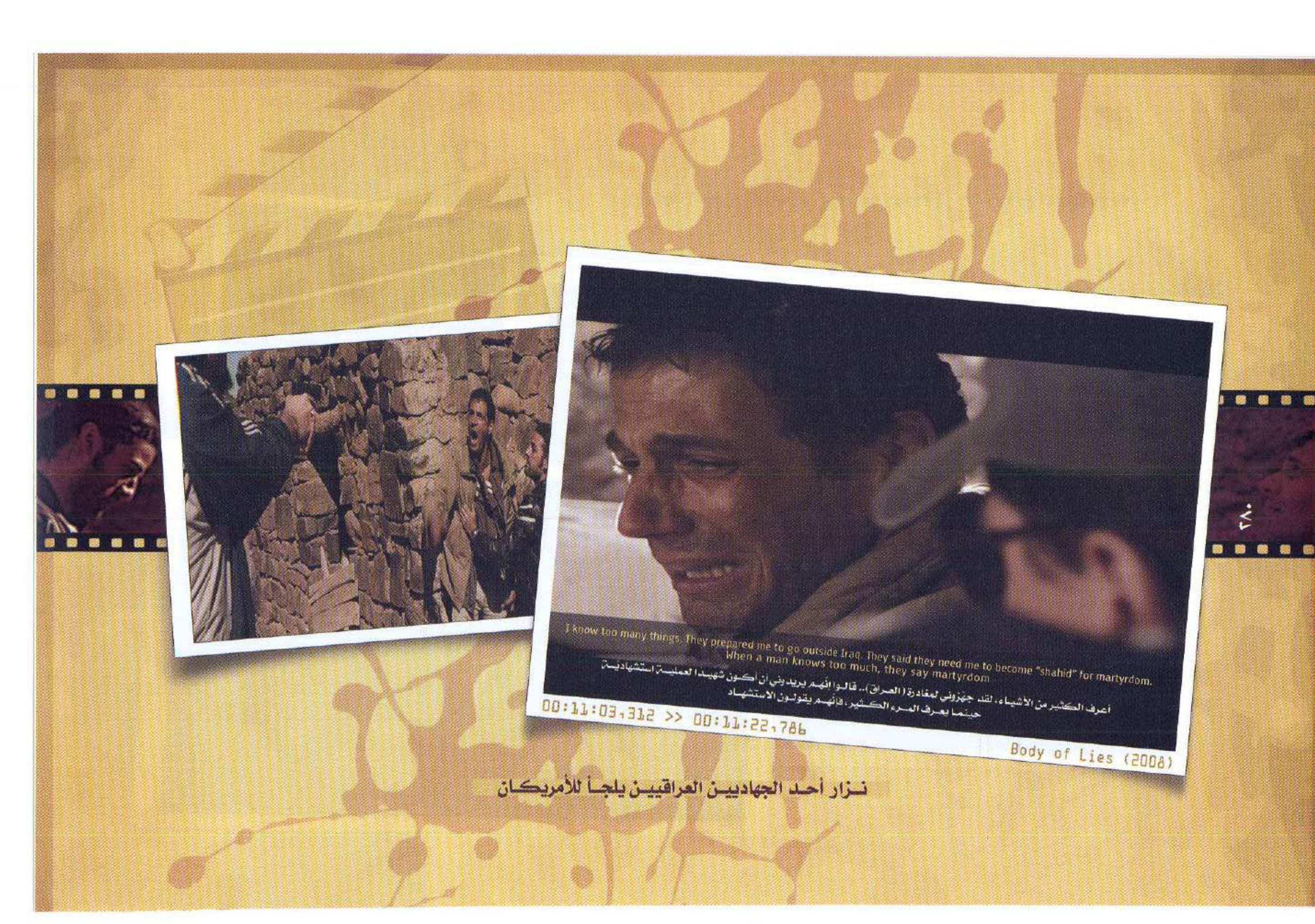

سليم قائد أحد التنظيمات الارهابية

ممارسات التعذيب التي تقوم بها المخابرات الأمريكية
للمعتقلين على الأراضي العراقية






خطاب عميل المخابرات للقيادات العليا في المخابرات الأمريكية



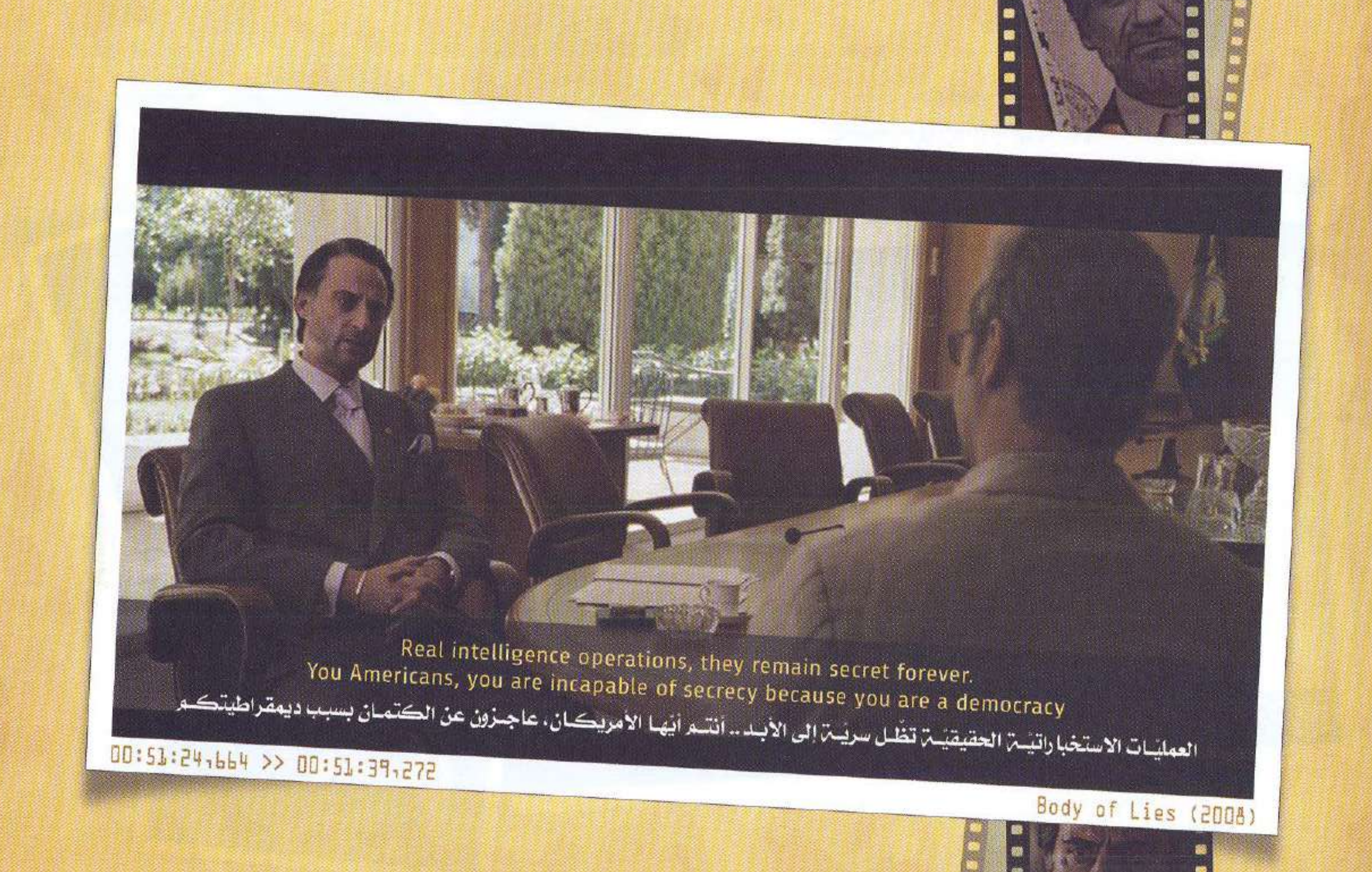

نزار أحد الجهاديين العراقيين يلجأ للأمريكان



<<< دي كابريو يقتل نزار بطلقة في رأسه أثناء قبض الجهاديين عليه

راسل كرو لـ «دي كابريو»: إنه مجرد إرهابي آخر، كان يريد النجاة من عواقب جرائمه والذهاب إلى ديزني لاند


زعيم التنظيم سليم وهو يدخن السجائر
Look, Osama fed Zarqawi to the dogs; because he was getting too powerful
قام أسامة بإطعام الزرقاوي للكلاب؛ لأنه كان يصبح أقوى
01:06:16,630 >> 01:06:22,761
Body of Lies (2008)
تشويه صورة التيارات القتالية بصورة زائدة باستعمال الكذب


Real intelligence operations, they remain secret forever.
You Americans, you are incapable of secrecy because you are a democracy
العمليات الاستخباراتية الحقيقية تظل سرية إلى الأبد.. أنتم أيها الأمريكان، عاجزون عن الكتمان بسبب ديمقراطيتكم
00:51:24,664 >> 00:51:39,272
Body of Lies (2008)




رؤية دي كابريو ضابط المخابرات الأمريكية
للوضع البائس في العراق




دي كابريـو لـ «سليـم»:
أنت نقي، أم أنك فاسد كالرأسماليين الغربيين الذين تحتقرهم؟
بالنسبة لي، أنتم مجرد عبيد، أنتم عبيد لشيوخ (السعودية)، ولأموال النفط الوهابي التي تمولكم
وحين تنفذ أموال النفط تلك يا أصدقائي سيختفي ذكركم جميعاً من التاريخ




**يلخص راسل كرو ضابط الـ (CIA) السيرة الذاتية لـ «سليم»:**

اسمه الحقيقي (كريم الشمس)، من مواليد حماة بسوريا، قتل حافظ الأسد عائلته، فانتقل للإقامة بالمملكة العربية السعودية درس الفزياء والهندسة في الرياض وفي عمّان، أجرى دراساته العليا بجامعة (نورث كارولينا)، وهو عضو بفريق (تارهيلز) مثلك وهو متواضع كذاب، وغروره أكثر قوة وأكثر خطورة من معتقداته، وهذا هو موطن ضعفه

زوجة راسل كرو تستنكر استيقاظه للعمل في الصباح الباكر جدًا
فيرد عليها: «إنقاذ الحضارة يا عزيزتي»

Saving civilization, honey

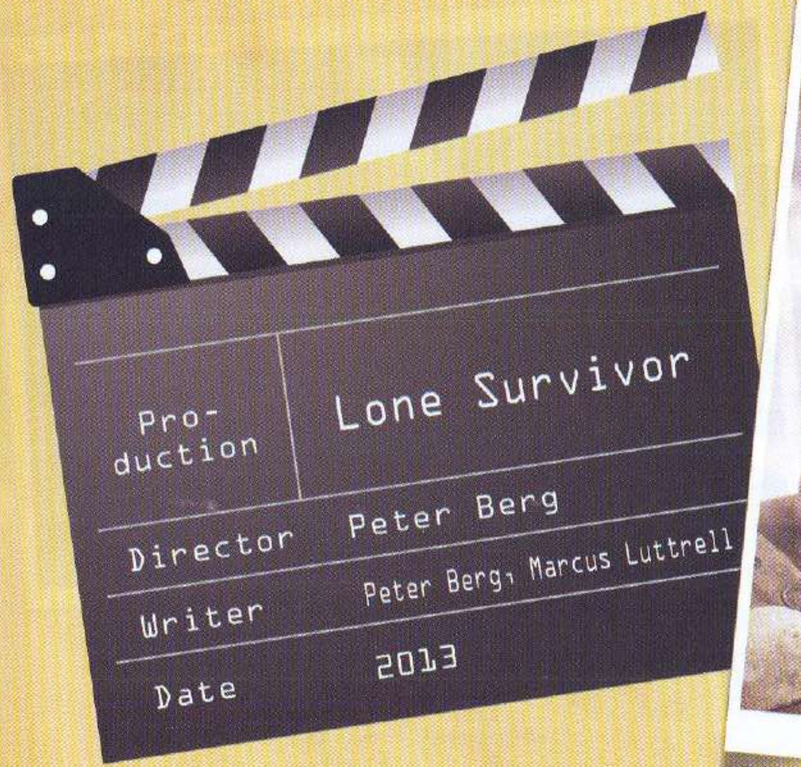
Body of Lies (2008)

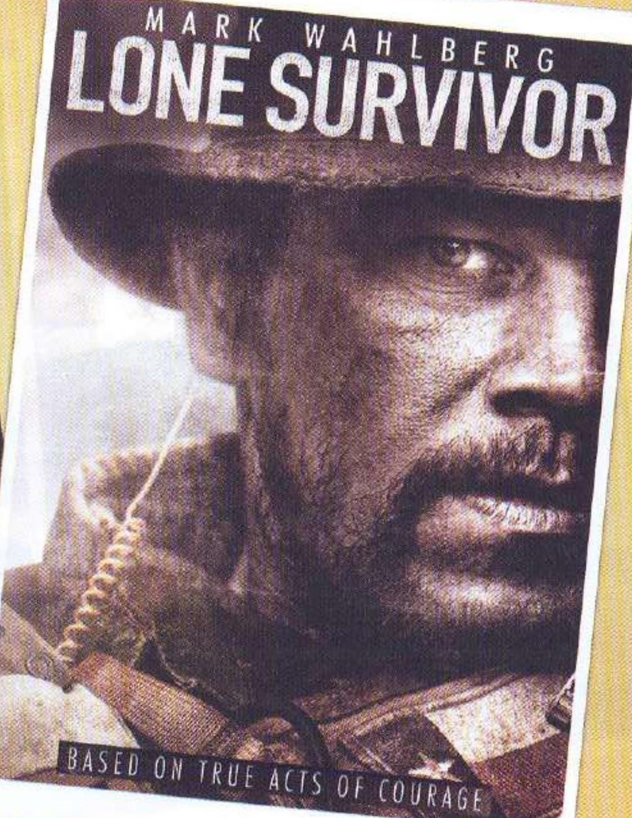
You walk out on me,That means you're giving up on America

01:59:43.890 >> 01:59:55.327

Body of Lies (2008)

راسل كرو لـ «دي كابريو»: «إنك إن تخليت عني- فأنت تتخلى عن أمريكا»




Lone Survivor (2013)

Way I see it, we got three options:

One, we let them go, hike up. We'll probably be found in less than an hour.

Two, we tie them up, hike out, roll the dice. They'll probably be eaten by wolves, or freeze to death.

Three, We terminate the compromise.

Shah's down there. We let them go, we're letting him go.

Mission fails.



Lone Survivor (2013)

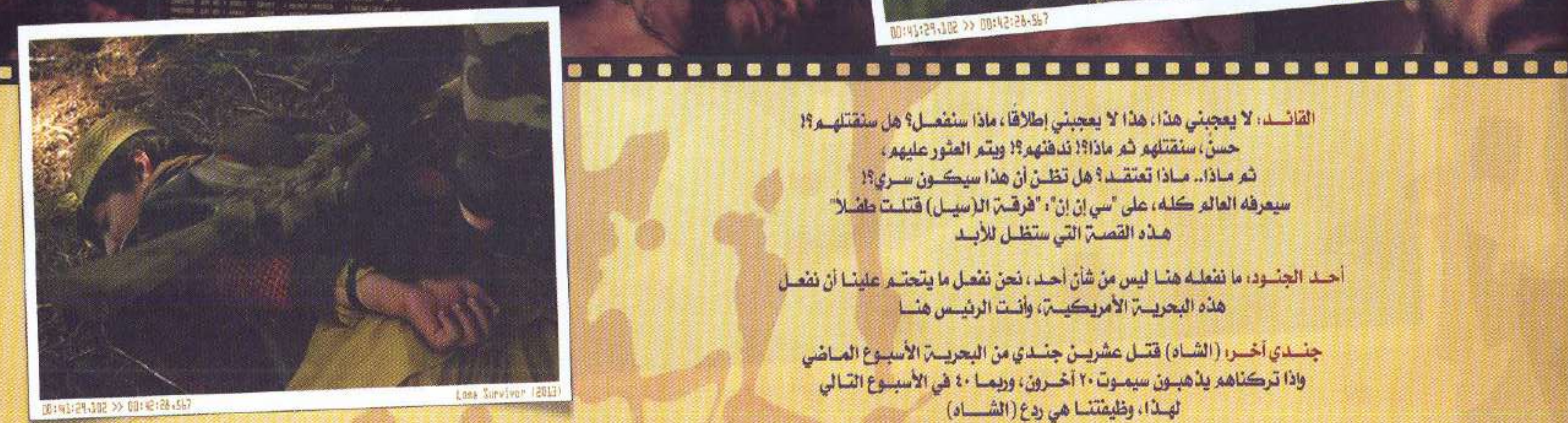
نقاش بين أفراد فرقة المارينز حول المدنيين الذين تم أسرهم

**The Commander:** No, I don't like it. I don't like it at all. What are we gonna do?
We gonna kill them? Huh?!
Okay, we kill them, right? What, then what? bury 'em? They get found, then what? Then what?
What do you think? This issue gonna be private? Huh?
It's gonna be out there for the whole world.
CNN, okay? "Seals kill kids." That's the story forever.

**Soldier:** It's nobody's business what we do up here.We do what we do, what we have to do.
This is the USA Navy, and you're the boss

**Other soldier:** (Shah) killed 20 marines last week. Twenty!
If we let them go, 20 more will die next week.Forty more the week after that.
Our job is to stop (Shah).



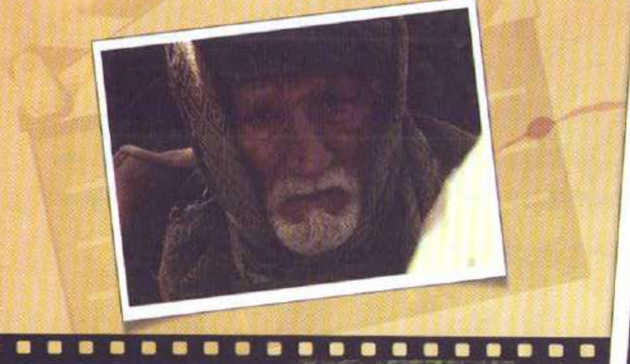
Lone Survivor (2013)
00:41:29.102 >> 00:42:28.567

Lone Survivor (2013)
00:41:29.102 >> 00:42:28.567

**القائد:** لا يعجبني هذا، هذا لا يعجبني إطلاقاً، ماذا سنفعل؟ هل سنقتلهم؟!
حسنٌ، سنقتلهم ثم ماذا؟! ندفنهم؟! ويتم العثور عليهم،
ثم ماذا.. ماذا تعتقد؟ هل تظن أن هذا سيكون سري؟!
سيعرفه العالم كله، على "سي إن إن": "فرقة الـ(سيل) قتلت طفلاً"
هذه القصة التي ستظل للأبد

**أحد الجنود:** ما نفعله هنا ليس من شأن أحد، نحن نفعل ما يتحتم علينا أن نفعل
هذه البحرية الأمريكية، وأنت الرئيس هنا

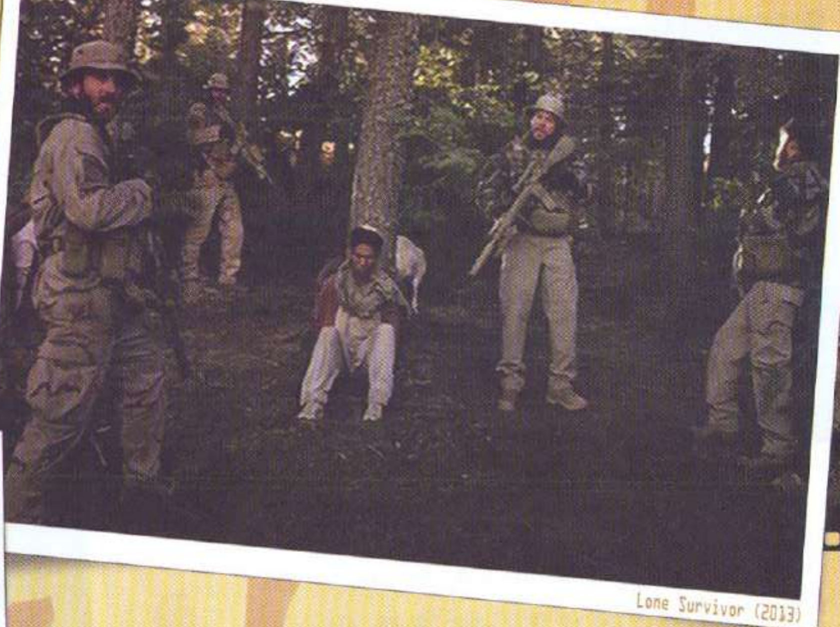
**جندي آخر:** (الشاه) قتل عشرين جندي من البحرية الأسبوع الماضي
وإذا تركناهم يذهبون سيموت ٢٠ آخرون، وربما ٤٠ في الأسبوع التالي
لهذا، وظيفتنا هي ردع (الشاه)



TROOPS IN CONTACT



Lone Survivor (2013)

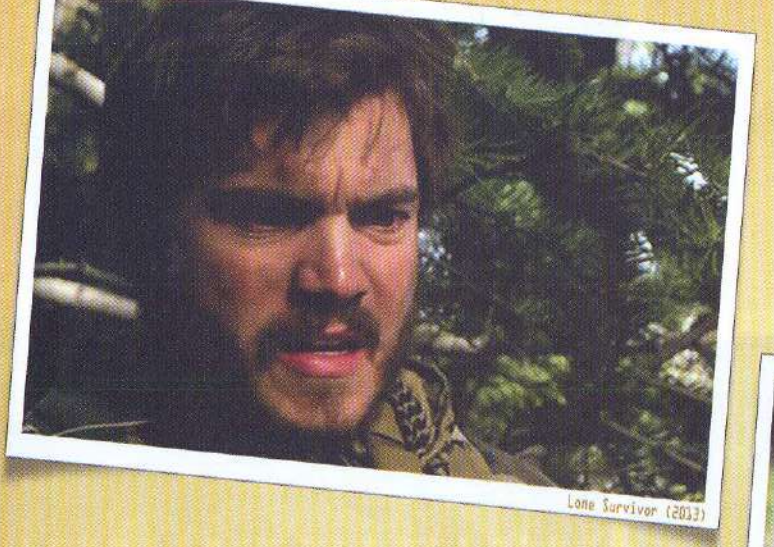

Lone Survivor (2013)

القائـــد: قوانيـــن الاشتبـــاك تنــص بأن لا نمسهـــم

الجنـــدي: أعي هـــذا ولا أكتـــرث، أكتـــرث بأمـــرك، وبأمـرك أنـــت.. وأنـــت
لا أريد أن ترى والدتـــك رأســـك وهي مقطوعـــة على «قنـــاة الجزيـــرة».. إنـــه (الشـــاه)

The Commander: Rules of Engagement says: we cannot touch them.

The soldier: I understand, And I don't care. I care about you, and you, and you..
I don't want your mom seeing your head,
your decapitated head on "Al Jazeera". That is (Shah).


Lone Survivor (2013)

**The Soldier:** look at them, man. They hate us.

**Another Soldier:** Look, at him. That's not a kid, that's a soldier. That's death. Look at death. Look at that soldier. And the second they run down there, we got 200 hajis on our backs.

**The Commander:** They are unarmed prisoners. Tie 'em up, and let's get out of here.

**The soldier:** We can't just leave 'em, let 'em go!



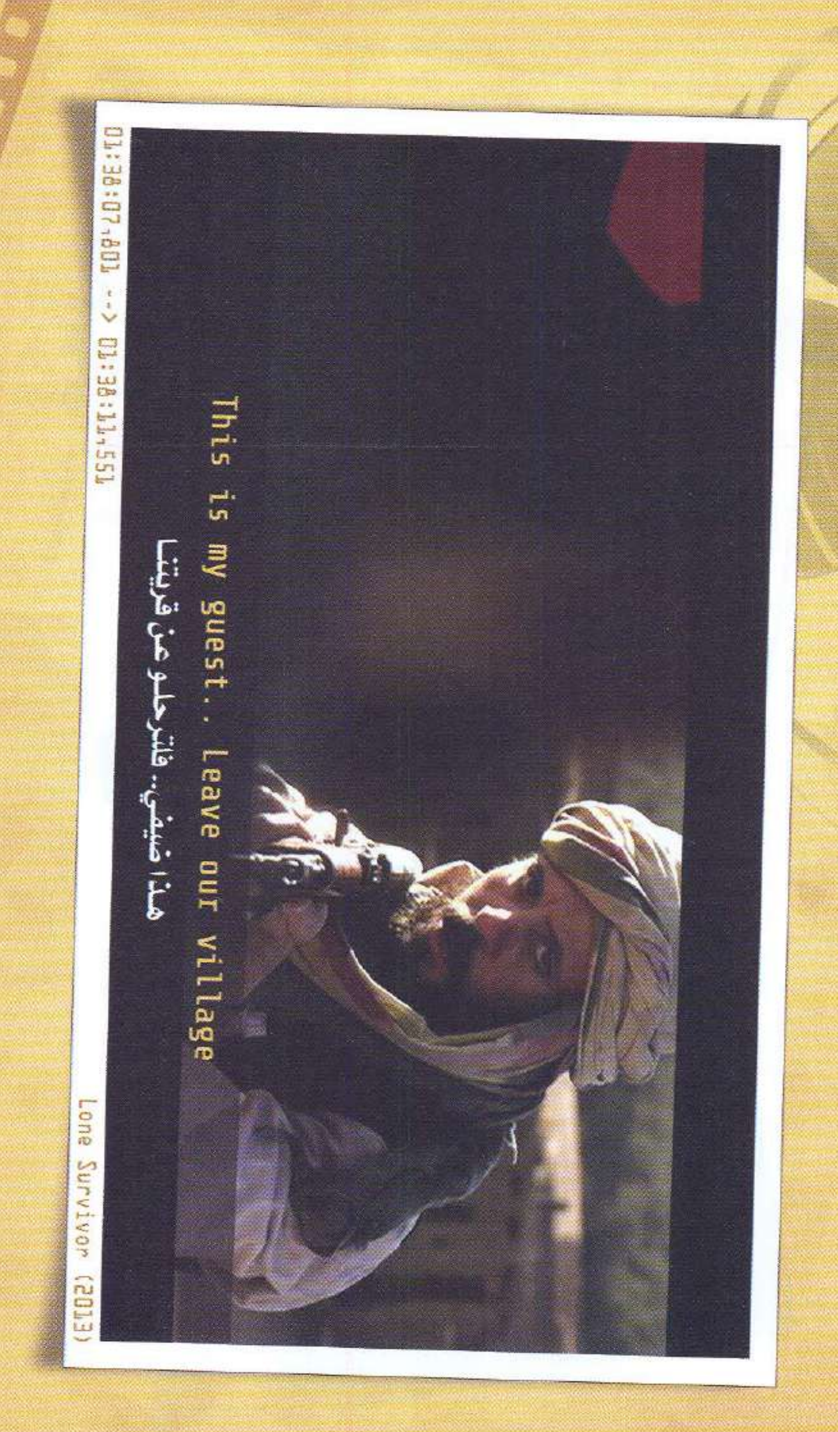
Lone Survivor (2013)

**أحد الجنود:** أنظر إليهم يا رجل، إنهم يكرهوننا

**جندي آخر:** أنظر له، هذا ليس ولداً، إنه جندي، هذا هو الموت، أنظر إليه.. أنظر لهذا الجندي، مجرد أن يهربوا إلى أسفل سيكون خلفنا ٢٠٠ فرد منهم

**القائد:** إنهم سجناء عزل، قيدهم ودعونا نخرج من هذا المكان

**الجندي:** لا يمكننا إطلاق سراحهم وتركهم يرحلون


01:38:07,601 --> 01:38:11,551
This is my guest.. Leave our village
هذا ضيفي.. فلترحلو عن قريتنا
Lone Survivor (2013)




الإرهـــابي (1994)




بداية الفيلم: حيث يقوم علي (عادل إمام) بحرق نادي فيديو عن طريق قنبلة مولوتوف

نقاش بين علي (عادل إمام) وبين سيف (أحمد راتب) أمير الجماعة حول العمل مع الحكومة الكافرة

الأخت رشيدة
التي طلقها أمير الجماعة من زوجها
بسبب عمله مع الحكومة الكافرة

اعتداء إرهابي على فوج سياحي

أمير الجماعة: «في جهادنا ضد الكفار أموالهم ونساؤهم حلال لنا»



علي ينظر باحتقار وكراهية للجار النصراني
الذي يُحسن معاملته



لحظة إحراز منتخب مصر لهدف الفوز
حيث احتضن علي الجار النصراني دون شعور
ثم أدرك الأمر فترك عناقه

تأثر علي بالأغنية الوطنية
وتحريك يده تماشيا مع الموسيقي ولحن الأغنية




طيور الظلام (1995)



علي الزناتي ( رياض الخولي )
يترافع بدلا من فتحي نوفل دفاعًا عن عاهـرة..
(ترميز مبكر لبرجماتية المصالح)

أهل فتحي نوفل (عادل إمام) الفقراء
وبره بهما إذ يجلب لهما ما يتقاضاه من أموال وأتعاب

طيور الظلام (1995)

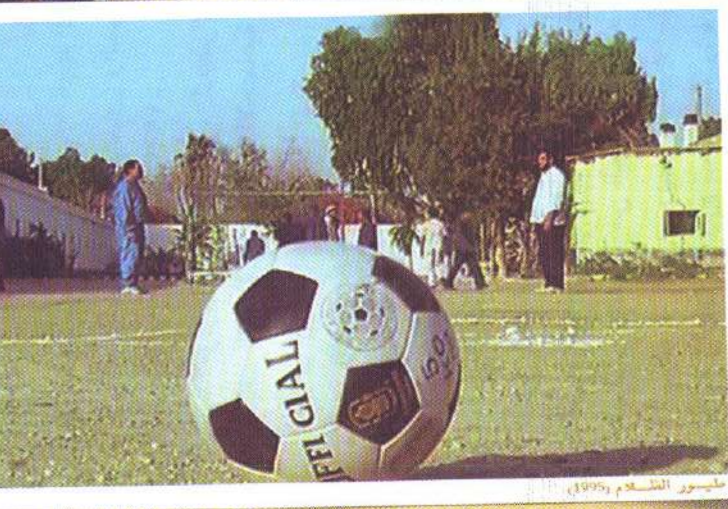



علي الزناتي لا يقاوم حبه للموسيقي وعزف العود فيلبي طلب صديق طفولته فيعزف أغنيتهم المفضلة

علي الزناتي يفتتح مكتبه في القاهرة بتمويل الجماعة

لقاء علي الزناتي (رياض الخولي) بزعماء التنظيم داخل السجن
من أجل الاتفاق على تنفيذ عملية إرهابية

لقطة تعكس طبيعة الصراع بين جماعة الإخوان
التي ليس لها حزب سياسي وبين الحزب الحاكم




(المشهد الختامي: في السجن)
حيث يتسابق كلاهما من أجل الفوز بالكرة
التي هي كناية عن السلطة

# قائمة المراجع والمصادر الأساسية


١ - **أجهزة الإعلام الغربية وموضوع الإرهاب**، ضمن: العرب والإعلام الفضائي، نبيل دجاني، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٤م.

٢ - **الأدب الصغير**، ثيودور أدورنو، ترجمة: ناجي العونلي، بيروت: شرق غرب، ٢٠١١م.

٣ - **الإرهاب**، فرج فودة، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٢م.

٤ - **الإسلام والغرب: بين التعاون والمواجهة**، القاهرة: مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، ١٩٩٧م.

٥ - **الإسلاموفوبيا**، فنسان جيسير، الرياض: كتاب العربية، ٢٠٠٩م.

٦ - **أطياف الحداثة: صور مصر الاجتماعيَّة في السينما**، عصام زكريا، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٧ - **أقنعة الإرهاب**، غالي شكري، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١م.

٨ - **تحليل الخطاب الإعلامي**، محمد شومان، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٢م.

٩ - **تحليل الخطاب**، نورمان فاركلوف، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩م.

١٠ - **تحليل الخطاب**، جان نعيم طنوس، بيروت: دار المنهل اللبناني، ٢٠١٤م.

١١ - **تشريح الأفلام**، برنارد ف. ديك، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠١٣م.

١٢ - **التعذيب: التهرب من المسؤولية**، الحكومة السرية وجرائم الحرب وحكم القانون، كرستوفر هـ. بايل، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٢م.

١٣ - **تغطية الإسلام**، إدوارد سعيد، دار رؤية، القاهرة، ٢٠٠٩م.

١٤ - **جدل التنوير**، ماكس هوركهايمر، وثيودور ف. ادورنو، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦م. ترجمة: جورج كتورة عن طبعة: ألمانيا، ٢٠٠٣م.

١٥ - **خيارات العرب ومستقبلهم**، عمرو حمزاوي، بيروت، دار النهار، ٢٠١٠م.

١٦ - **الرسائل السياسية لهوليود**، إبراهيم علوش، دمشق: دار دجلة، ٢٠١٣م.

١٧ - **زمن المحارب**، روبرت فيسك، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ٢٠١٠م.

١٨ - **سلام ما بعده سلام: ولادة الشرق الأوسط**، دافيد فرومكين، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

١٩ - **سوسيولوجيا الاتصال ووسائل الإعلام**، إريك ميغريه، بيروت: جروس برس، ٢٠٠٨م.

٢٠ - **سيميوطيقا السينما**، ضمن: مدخل على السيميو طيقا: مقالات مترجمة، يوري ليتمان، القاهرة: دار إلياس العصرية، ١٩٨٦م.

٢١ - **الصحوة الإسلامية في ميزان العقل**، فؤاد زكريا، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٩م.

٢٢ - **صدام الحضارات: إعادة صنع النظام العالمي**، هانتنغتون، وتمت ترجمته للعربية، القاهرة: سطور، ١٩٩٨م.

٢٣ - **صراع الحلفاء: السعودية والولايات المتحدة الأمريكية منذ ١٩٦٢م**، نايف بن حثلين، بيروت: دار الساقي، ٢٠١٣م.

٢٤ - **صناعة الثقافة**، ثيودور أدورنو، ترجمة نور الدين علوش، ضمن: «مدرسة فرانكفورت النقدية»، مجموعة مؤلفين، بيروت: ابن النديم للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.

٢٥ - **صورة المسلم في وسائل الإعلام الأمريكية**، رضوان بلخيري، بيروت: مجلة المستقبل العربي عدد: ٤٠٧.

٢٦ - **الصورة**، جاك أومون، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٣م.

٢٧ - **ضريبة هوليود**، أحمد دعدوش، دمشق: دار الفكر، ٢٠١٣م.

٢٨ - **عالم ما بعد ١١ سبتمبر: الإشكالات الفكرية والاستراتيجية**، السيد ولد أباه، بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٤م.

٢٩ - **عداء السامية الجديدة: صورة العرب السلبية في أفلام هوليوو وتأثيرها في الرأي العام والسياسات**، ضمن: الإعلام العربي في عصر المعلومات، مؤلّف جماعي، جاك شاهين، أبو ظبي: مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية، ٢٠٠٦م.

٣٠ - **العرب في أفلام الغرب قبل وبعد أحداث ١١ سبتمر: دراسة تحليلية**، ضمن: العلاقة مع الغرب من منظور الدراسات الإنسانية، أماني عبد الرؤوف، الأردن: عالم الكتب، ٢٠٠٩م.

٣١ - **عصر الإسلاميين الجدد**، وليد الهويريني، الرياض: مركز البيان للدراسات والبحث.

٣٢ - **عن التلفزيون ويليات التلاعب بالعقول**، بيير بورديو، دمشق: دار كنعان، ٢٠١٢م.

٣٣ - **عندما تتصادم العوالم: بحث الأسس الأيديولوجية والسياسيَّة لصدام الحضارات**، جين و. هيك، أبو ظبي: منشورات كلمة للترجمة، ٢٠١٠م.
٣٤ - **العنف السياسي**، حسن بكر، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.
٣٥ - **الفوقية الإمبريالية الأميركية**، مايكل شوير، بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٥م.
٣٦ - **القاعدة: نهاية تنظيم أم انطلاقة تنظيمات**، كريستينا هلميتش، القاهرة: إصدارات سطور الجديدة، ٢٠١١م.
٣٧ - **قصص لا ترويها هوليوود مطلقاً**، هوارد زن، بيروت: منتدى المعارف، ٢٠١٣م.
٣٨ - **ما بعد الاستشراق: الغزو الأمريكي للعراق**، وعودة الكولونياليات البيضاء، فاضل الربيعي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧م.
٣٩ - **ما وراء ١١ سبتمبر: مختارات معارضة**، تحرير: فل سكراتون، بيروت: شركة الحوار الثقافي، ٢٠٠٤م.
٤٠ - **المتلاعبون بالعقول**، هربرت أ. شيلر، الكويت، عالم المعرفة.
٤١ - **محو العراق**، مايكل أوترمان وريتشارد هيل وبول ويلسون، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.
٤٢ - **المدخل إلى سيمياء الإعلام**، جوناثان بيغنل، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراست والنشر، ٢٠١٣م.
٤٣ - **مدرسة فرانكفورت النقدية**، مجموعة مؤلفين، بيروت: ابن النديم للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.
٤٤ - **مستقبل العلاقات الدولية**، محمد سعدي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨م.
٤٥ - **المصطنع والاصطناع**، جان بودريار، بيروت: المنظمة العربية للترجمة ٢٠٠٧م.
٤٦ - **مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية**، دينس كوش، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٧م.
٤٧ - **الميديا**، فرنسيس بال، بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٨م.
٤٨ - **النظام السياسي والإخوان المسلمون في مصر: من التسامح إلى المواجهة**، حسنين توفيق إبراهيم، دار الطليعة، ١٩٩٨م.
٤٩ - **نظريات الفيلم الكبرى**، تأليف: دالي أندور، ترجمة: جرجس فؤاد الرشيدي، مراجعة: هاشم النحاس، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
٥٠ - **نهاية التاريخ**، فرانسيس فوكوياما، معهد الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٥م.